



المشروع القومي للترجمة

المركز القومي للترجمة

الشيخ محمد باقر

مذكرات

تأليف: ميريام كوك
ترجمة: خيرى دومة

الطبعة الثانية

2/807

یحییٰ حقّی
تشریح مفکر مصری

المركز القومي للترجمة

إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٢ / ٨٠٧

- يحيى حقى: تشريح مفكر مصرى

- ميريام كوك

- خيرى دومة

- الطبعة الثانية ٢٠٠٩

هذه ترجمة:

The Anatomy of an Egyptian Intellectual

YAHYA HAQQI

By: Miriam Cooke

©Miriam Cooke 2000

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة.

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo.

E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524-2735426 Fax: 27354554

يحيى حقى **تشریح مفكر مصرى**

تأليف: ميريام كوك
ترجمة: خيرى دومة



٢٠٠٩

رقم الإيداع: ١١٦٥٥ / ٢٠٠٩
الترقيم الدولي: 3 - 391 - 479 - 977 - 978
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأي المركز.

المحتويات

7	تقديم المترجم.....
13	تصدير.....
15	الاختصارات المستخدمة في الكتاب.....
17	مقدمة.....
39	الفصل الأول: الإيمان الجماعي، والتجربة الشخصية، والفن..... الإيمان المتخجر عائقاً أمام المسعى الروحي - الزهد بديلاً - اللحظة الروحية والاتصال بها - التصوف الفكري - الفنان والمجتهد الفرد - الفنان: حل لتناقضات المجتهد
73	الفصل الثاني: الإنسان والمجتمع الحديث..... العلاقات الاجتماعية - مصدر الفساد - الانقسام العظيم - البقاء للأقوى - خلية النحل - خارج المجتمع الحديث
97	الفصل الثالث: مصر..... عماد الأرض (أم الدنيا) - الحقائق - صح النوم - الواقع والمثال
123	الفصل الرابع: مواجهة التغريب..... التفوق الأوروبي - ١٩٤٨ - عن الفسطاط وطيبة - ما جزاء التغريب؟ - المرأة الشرقية والمرأة الغربية
141	الفصل الخامس: خيوط العنكبوت: الأدوار الأنثوية والصور النسوية.. جولييت الروحانية - مدام دي فارجية - الرحم المتذبذب
165	الفصل السادس: الناقد يبحث عن نفسه..... المعتذر: - الأدب بارومتر سياسي - كهف علاء الدين - الفجر - الالتزام - المنهجية - ملاحظات ختامية

189	الفصل السابع: صاحب الأسلوب ساخرًا.....
	تقنية السخرية من الذات - المجتمع يتم توبيخه - حس ساخر
207	الفصل الثامن: صاحب الأسلوب صانعًا.....
	من الخاص إلى العام - الإحكام - تقنيات أسلوبية - مؤلف أم
	راو؟ - الصور - العامية أداة أدبية - التعريب
251	الفصل التاسع: صاحب الأسلوب ساردًا للقصة.....
265	الخاتمة.....
271	الملحق الأول: مجموعات جديدة.....
273	الملحق الثاني: ترجمات.....
275	الملحق الثالث: مقدمات لأعمال كُتَّاب آخرين.....
277	القائمة البibliوجرافية.....

تقديم المترجم

من المؤسف حقاً أن كاتباً في قمة يحيى حقى، لم يحظ بما يليق به من بحث، لا بالعربية ولا بغيرها من اللغات. هناك مقالات كثيرة بالطبع كتبت عنه فى حياته وبعد مماته، فقد كان الرجل ملء السمع والبصر، له نشاطاته المتنوعة، وجوهه المتعددة، وطبقاته المغرية بالبحث والتأويل. لكن أديبه وفكره وسيرته، وكل وجوهه لم تحظ بدراسة تتظر فى تكوينه الكلى نظرة شاملة مستقصية، وتربطه بالسياق التاريخى للأدب العربى الحديث.

والدراسة المترجمة هنا دراسة أكاديمية، لها ما لهذا النوع من الدراسات من ميزات، وعليها ما عليه من مأخذ. فيها ما فى البحث الأكاديمى من دقة واستقصاء وتجريب للجديد من مناهج البحث، لكن فيها أيضاً ما فيه من إملال، واستعراض يتبدى فى لزوم ما لا يلزم من التقسيمات الداخلية الكثيرة المشتتة، وفى الحرص على الإشارات المرجعية مهما تكن هينة وبعيدة عن الموضوع. هذا قد يؤدى فى النهاية وفى كثير من الأحيان إلى عمق أقل فى رؤية المشهد، وحساسية أضعف فى تحليل النصوص.

وصاحبة هذا البحث "ميريام كوك"، واحدة من الدارسين الغربيين اللامعين فى مجال درس الأدب العربى الحديث. وهى - شأن كثير من هؤلاء الدارسين المنتمين إلى أقسام الأنثربولوجيا أو اللغات الشرقية فى جامعات الغرب - تهتم بالأدب مجلّى من مجالى المجتمع العربى والإسلامى، وطريقاً لفهم الطريقة التى يفكر بها هذا المجتمع؛ ومن هنا كان عنوان كتابها "تسريح مفكر مصرى"، وكانت طريقته فى هذا التسريح، وهى طريقة تركز على القضايا الأساسية التى انشغل بها هذا المجتمع: العلاقة مع الغرب، المرأة، اللغة.. إلخ.

لابد أن نعترف بالفضل لمثل هؤلاء الدارسين، في سعيهم الدءوب لدرس أدبنا و"تشريح" كتابنا، تعينهم على ذلك أدوات يملكونها أكثر منا، ومصالح واضحة توجههم، وعيون ترانا من الخارج فترانا بشكل أوضح. غير أن حواجز اللغة والثقافة (وربما المصالح أيضاً) لا تزال تمنع هؤلاء الدارسين المدققين من فهم الأدب العربي، والأدب كما هو معروف مستوى من اللغة أكثر تركيباً ومكرراً ومحلية.

لم أتدخل في الترجمة بالتعليق، ولم أضف هوامش للمترجم؛ لأن الترجمة تمت بسرعة، وتحت ضغط الاحتفال بحيى حقى. فلنؤجل التعليق العام على هذا النوع من الدراسات إلى وقته ومجاله ومكانه الملائم، لكن هذا لن يمنع - هنا - من إيداء بعض الملاحظات الجزئية على الكتاب:

- الكتاب ليس دراسة في النقد الأدبى التطبيقى، إنما هو - وكما قالت المؤلفة بحق - سيرة، وتاريخ، ونقد أدبى أيضاً، وإن جاء النقد فى نهاية المطاف وآخر الفصول. لقد تعاملت المؤلفة مع كتب يحيى حقى، دون أدنى تمييز بين الأنواع التى تنتمى إليها؛ فجملة من "فجر القصة" يمكن أن توضع إلى جانب عبارة وردت على لسان شخصية فى قصة "الفراش شاغر" مثلاً، وبعدها تأتى جملة من "خليها على الله" أو من "حقيبة فى يد مسافر" .. إلخ. لم يُدرس عمل واحد من هذه الأعمال كلاً متكاملاً له خصائصه وبنية ورؤيته، إنما هى شذرات يتم انتزاعها من سياقها فى كثير من الأحيان وربطها فى سياق التشریح العام لرؤية "مفكر" أو مثقف مصرى، هو يحيى حقى.

- حدث فى كثير من المواضع، وخصوصاً فى الهوامش والتعليقات، أن أضافت المؤلفة إلى نص يحيى حقى ما ليس فيه، أو أخطأت الفهم، إما نتيجة لفكرة مسبقة فى ذهنها عن الثقافة، وإما نتيجة لترجمة غير صحيحة.

- من ذلك مثلاً أنها تترجم "أم العواجز" Mother of Miracles ، وهى ترجمة غير دقيقة؛ لأنها فهمت "العواجز" على "معجزات"، وأظن أن هذا يختلف عن فهم حقى وفهمنا لمعنى هذه الكلمة فى ثقافتنا. وهى تقول فى الفصل الثانى إن أحد منافسى إبراهيم فى القصة نفسها "متقف يتلو القرآن" بينما لم يرد هذا فى نص القصة على الإطلاق.

- ومن الأمثلة الطريفة أيضاً، أنها فى الفصل السابع تترجم قول الشخصية "هل الترام الذاهب إلى "الإمام" يمر من هنا؟" على هذا النحو: Bus going forward stopped? والمشكلة أنها تستخدم هذه الجملة دليلاً على "فكاهة" يحيى حقى وسخريته، بينما الجملة تأتى فى سياق مختلف تماماً، الفلاح الذى يسأل مائة مرة ومائة شخص السؤال نفسه ، خشية أن يضل الطريق أو أن يضلله أحد.

- مثال أخير وطريف أيضاً، جاء فى الفصل الرابع، ففى كلام حقى عن ألف ليلة وليلة ودورها فى سوء الفهم الذى يقع فيه الغربيون إزاء المجتمع العربى والشرقى، تترجم المؤلفة عبارة عن الغرب الذى "يتجنى" علينا بسبب ألف ليلة وليلة هكذا: to "commit crimes" against us والمعنى مختلف تماماً كما نرى؛ فـ"ارتكاب الجرائم" ضدنا من قبل الغرب مختلف تماماً عن "التجنى"، مع أن الجذر اللغوى واحد.

كثير من هذه الأخطاء الطريفة تم تصحيحها خلال الترجمة دون إشارة، لأنها أخطاء فى ترجمة نصوص يحيى حقى وفهمها، يمكن أن يقع فيها أى غريب عن الثقافة واللغة.

ويبقى لهذا الكتاب على أى حال، أنه دراسة مستقصية، تسد فراغاً وتطرح أسئلة.

إهداء

إلى إديت وهيكل

ميريام كوك

تصدير

هذه دراسة ليحيى حقى، وهو كاتب مصرى من القرن العشرين. ويتم تقديم صورة عامة لحياة يحيى حقى، قبل البحث فى موقفه من الدين والتصوف (الفصل الأول). إنه يركز على أهمية السعى الروحى بالنسبة للمشروع الفنى، كما أنه يقدم تأملاته حول الآثار المفسدة التى تتركها العلاقات الاجتماعية على الفرد، خصوصًا الصورة المثلى للفرد المقموع، أى الفلاح (الفصل الثانى). وآراء حقى المتكاملة فى الفن والدين والضمير، تمتد إلى تحليلاته لمصر قبل الثورة وبعدها (الفصل الثالث). إن دراسة حقى لكيفية التحام مصر القديمة والحديثة هى التى تضعه إزاء المشكلة المتكررة عنده، مشكلة الهوية، وتوضح موقفه المتضارب فى مواجهة الغرب (الفصل الرابع). ويمثل موقف يحيى حقى من المرأة القضايا المتعددة التى لم يتوقف عن السعى لمناقشتها (الفصل الخامس).

إن نوره البارز فى الكتابة المصرية المعاصرة يأتى جزئيًا من نظراته فى الوظيفة الجمالية، فضلاً عن الوظيفة التعليمية للنقد الأدبى (الفصل السادس). والسخرية واحدة من أهر التقنيات الأدبية لدى حقى، وهى تكشف عن - ولا تستنفد - المستويات المتعددة للمفارقة التى يراها فى المجتمع المصرى اليوم (الفصل السابع). جوانب أخرى من أسلوب حقى، مثل صورته، وتقنياته السردية، واستخدامه للعامة، ووظيفة الحكمة، هى أيضًا جوانب تستحق اهتمامًا تفصيليًا (الفصلان الثامن والتاسع). وأخيرًا، كانت علاقة يحيى حقى بالنغمة السياسية والاجتماعية لمصر الحديثة، وعلاقته مع مرونة الشخصية الوطنية المصرية التى تقف وراء هذه النغمة، هى العلاقة التى تميزه أدبيًا؛ ناطقًا باسم بلده وناسه.

وبينما يأتى الاعتراف بالفضل فى الطموح واستمرار العمل فى هذا

البحث وإكماله لأناس كثيرين، بمن فيهم الأصدقاء والمعلمين في كلية القديس أنطوني - أوكسفورد؛ فإن الشكر الخاص لمصطفى بدوي؛ لأنني مدينة له بدين خاص لنصائحه العلمية، ولصداقته الدائمة أيضاً.

الاختصارات المستخدمة في الكتاب

اختصارًا وإراحة للقارئ سأستخدم الاختصارات التالية حين ترد الإشارة إلى كل عمل من أعمال يحيى حقي (والتواريخ تشير إلى الطبعة المستخدمة):

عنتر:	عنتر وجولييت، القاهرة، ١٩٦٠.
دمعة:	دمعة فابنسامة، القاهرة، ١٩٦٦.
دماء:	دماء وطين، القاهرة، ١٩٥٥.
فجر:	فجر القصة المصرية، القاهرة، ١٩٧٥.
فكرة:	فكرة فابنسامة، القاهرة، ١٩٦٢.
حقيبة:	حقيبة في يد مسافر، القاهرة، ١٩٦٩.
عطر:	عطر الأحباب، القاهرة، ١٩٧١.
خليها:	خليها على الله، القاهرة، (دون تاريخ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر).

خطوات:	خطوات في النقد، القاهرة، (دون تاريخ، مكتبة دار العروبة).
ناس:	ناس في الظل، القاهرة، ١٩٧١.
قنديل:	قنديل أم هاشم، القاهرة، ١٩٧٥.
صح:	صح النوم، القاهرة، ١٩٧٦.
تعال:	تعال معي إلى الكونسير، القاهرة، (دون تاريخ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر).
أم:	أم العواجز، القاهرة، ١٩٥٥.
أنشودة:	أنشودة للبساطة، القاهرة، ١٩٧٢.
ياليل:	يا ليل يا عين، القاهرة، ١٩٧٢.

وقد أبقيت على الشكل الأصلي والكامل للأعمال الأخرى، المستشهد بها بدرجة أقل.

مقدمة

من الصعب وصف هذا العمل؛ فهو سيرة، ونقد أدبي، وتاريخ. إنه عمل يجمع حقائق تتيح لنا أن نرى رجلاً في مكانه من الزمان. إن ما يلى من صفحات، وهو يتعامل مع حياة إنسان فرد، لا يزعم أنه دراسة بيوجرافية شاملة. فثلاثية سارتر الهائلة عن قلوبير، يجب ألا تشجع إلا أشجع الناس أن يخوضوا في عمل كهذا. كما أن هذا ليس عملاً نقدياً، رغم أن هناك بكل تأكيد، صفحات مما يمكن تسميته نقداً أدبياً.

ستلتقي في صفحات هذا الكتاب بدبلوماسي، صحفي، مدافع عن وطنه، مفكر، إنسان مولود في جيل من النشاط السياسيين، لكنه كان دائماً على الهامش، يراقب ويدقق ويلاحظ ولكن لا يشارك. لم يكن أكبر روائي في القرن العشرين، ولم يكن أكبر فيلسوف، غير أن عنايته برفاق جيله - وهي عناية صاغها في نثر لا مثيل له - وضعته فوق كل منافسيه ومعاصريه.

حين شرعت في هذا العمل، كنت معنية باكتشاف ما يمكنني أن أتعلمه عن هذا الرجل، يحيى حقى، من خلال خطابه. أردت أن أرى كيف كانت أعماله الكاملة ككل، وكيف أن كل جملة بصفتها ذرة من هذه الأعمال، تسهم للقارئ رؤية محددة للعالم.

كان من الممكن أن أستخدم التعاقب الزمني كمبدأ منظم، فعلى المستوى الفني على سبيل المثال، يمكن للتعاقب الزمني أن يكشف عن نضجه ككاتب، وأن يبلور هذا النضج، وعلى مستوى النقد يخبرنا التعاقب الزمني عن تطور مكانته الأدبية، وعلى مستوى الأفكار فإن هذا التعاقب الزمني يتتبع تطور رؤيته للعالم.

غير أن التعاقب الزمني ليس سوى منظور واحد ممكن. إن أى تعديل قد يأتى به الزمن وأى تناقض قد ينشأ، يمكن أن يكون منظوراً جديداً للمشكلة

نفسها، يربطها ببنية أخرى كانت مستقلة عنها فيما مضى. ولنضرب مثلاً محدداً: نحن نرى أن السعى الروحي لحقى يبدو وكأنه يقوده لرفض دين جامد لا يلائم الفرد. ويمكن رؤية حقى وكأنه - وهو لا يزال في حالة بحث عن التحقق الروحي - يجتاز مرحلة صوفية جمالية وفكرية، بكل ما تتطوى عليه هذه المرحلة من انسحابات، وتشوشات، وتناقضات.

ومع ذلك فإنه من الممكن - عند أى نقطة على طول هذا الخط من التطور الدينى - رصد ازدهار سلسلة جديدة، فالخط يتفرع ليتصل بخطوط أخرى، وفي هذه الحالة كان الخط الذى شغلنى هو خط الإبداع الفنى^(١). وتساعد هذه السلسلة الجديدة التى تتشكل من خلال الارتباط بين خطى الدين والفن فى تجاوز التناقضات المتأصلة فى الخط المستقل الخاص بالإبداع الفنى (على سبيل المثال: الفنان بصفته قائماً بالاتصال) وذلك من خلال مطابقة الاتصال بالتجربة. إن التجربة الصوفية تمتاز بنزعة إنسانية على نحو تصبح معه لحظة الفهم وسيلة لفقدان التفرد، لا فى الحقيقة والإلهية واللاوعى الجماعى، بل فى الإنسان والإنسان المصرى على وجه الخصوص، فى أخيه، فيه هو نفسه. ولو ظلت التحليلات سجيئة السلاسل الخطية، باحثة على الدوام عن مراجع نهائية، حينئذ لن تتم رؤية الارتباطات العرضية. والقضية ليست مجرد تحقق حدس ما، أو خيبته، أو تناقضه مع قضية سابقة (من ذلك مثلاً - عبارة فى مقالة عن غالب، يمكن أن ترتبط بمحاورة خيالية فى سلاسل أخرى، أحداث سياسية، انفعالات، ليلة فى الأوبرا)^(٢).

(١) انظر الفصل الأول. وهناك مثال آخر على ذلك، هو رأى يحيى حقى فى علاقات الحكومة بالفلاح، وهو الرأى الذى يرتبط بعد ذلك بمشكلته هو كموظف/فرد، ويمكن رؤية ارتباط هذين الخطين عند أى نقطة بمشكلة الهوية عنده، وذلك بصفته مصرياً ذا أصل غير عربى (انظر الفصل الثالث).

(٢) انظر الفصل الخامس، حيث تجد أوصافاً لنساء فى منتصف العمر، تتضمن تاملات تربط علاقات القوة فى السياق العائلى بالقلق الجنسى وتصل إلى القضايا السياسية المشروعة.

ولكن لماذا نتبنى منهجًا كهذا؟ لماذا نرفض التطور والثورة والاستمرارية والمؤثرات التي تقوم دومًا على وثوقية مرجعية؟ هذا المنهج يعبر عن رفض لرؤية حقي وأعماله الكاملة في إطار أبنية هيراركية، سواء كانت أبنية مقارنة، أو أبنية داخلية، أو اختيارًا لقضايا مهمة ورفضًا لقضايا أقل أهمية أو "تافهة". هل تفصيل ما أتية من السيرة الذاتية، أو من مقابلة، أكثر دلالة من قضايا وضعت على لسان بطل في قصة قصيرة؟ هل شيء مكتوب في عام ١٩٧٧ أكثر أهمية - بالنسبة لرأينا في الرجل - من شيء قاله حينما كان شابًا؟ لم أكن معنية بإدراك العلاقات الهيراركية بين قضايا متنوعة وسلاسل مختلفة. ما كان يعنيني هو أن أرى كيف يمكن تحرير كل القضايا المشكالية في مجموعة أعمال كاملة، ووضعها في إطار مجال خطابي واسع يطبع في ذهن القارئ صورة للرجل.

والقضايا التي شغلتنى بشكل أخص، لم تكن عروض يحيى حقي الطوعية للمشاكل الفردية خلال أي عمل مفرد، بل شغلتنى المشكلات غير المحددة وغير المعلنة، التي قد يساعد كل عمل وكل جملة في توضيحها أو تحديدها. في الإبداع ينخرط الكاتب فيما هو أبعد من العمل المفرد (القصة القصيرة، النقد الأدبي، المقالة). إنه ينشغل بتصوره للعالم، وليس هناك عمل خال من هذه العلاقة الأساسية. إن الكلمة تربط الكاتب بعالمه.

ربما تم تقديم هذه الفرضية بشكل عام في صورة عجلة ذات مكابح. ففي المركز يوجد المفهوم، والهيم الميتافيزيقي، ومن هذا المركز تتشعب مكابح متعددة باتجاه مواقف حقي المتعددة على الهامش. المكابح ("قنديل أم هاشم"، "صح النوم"، محمود طاهر لاشين، بحث أوتوبيوجرافي، التحرير في مجلة المجلة) كلها وجهات نظر في العالم، تقوم بتجميع ضوء لا ينبغي أن يكون غامضًا، بسبب من معيار للتصنيف مفروض من الخارج، مثل مقولة الأنواع الأدبية. الأنواع حدود تم رسمها بين نوع من الكتابة وآخر، وهي حدود ينظر إليها وكأنها تحدد لا شكل الفكرة فحسب، بل الفكرة نفسها. هل

الأشكال غير القصصية هي بكل بساطة للصيغة الواضحة التي يفكر فيها الكاتب حقاً، بينما يظل القصص عالماً وحده، موضوعاً لأصول الخيال والخداع، دون أى أساس حقيقى فى فلسفة لها صياغة واضحة؟ أو يكون كل نوع مجرد عيون بديلة؟ الحق أن التصنيف بناء على الأنواع ليس تصنيفاً نهائياً بأى حال. ويبدو متوقفاً على الاستخدام. قد يتم استخدام "قنديل أم هاشم" كأنها سيرة ذاتية^(٣)، وقد يتم التعامل معها وكأنها قصة قصيرة طويلة، وثيقة تاريخية، رواية تربوية، حل مقترح لمأزق الشرق/الغرب^(٤). إن نظرة على الأعمال النقدية المكتوبة عن يحيى حقى تكشف عن أن الآخرين وجدوا أنه ليس من السهل تقسيم أعماله الكاملة إلى أصناف؛ فحقى بالنسبة لمحمد عبد الله الشافعى كاتب مقالة بشكل تام وبسيط^(٥). وبالنسبة للشارونى كل أعمال يحيى حقى القصصية بعد "الموت والتفكير" هي مزيج من المقالة الأدبية والقصة القصيرة^(٦). أما بالنسبة لعباس خضر فإن "الموت والتفكير" و"السخرية، أو الرجل ذا الوجه الأسود" ليست قصصاً فـ"لو لم تنشر على أنها قصص مصرية، ما كان يمكن إدراك أنها قصص"^(٧)، بل إن مقالة يحيى حقى النقدية عن مجموعة لاشين "سخرية الناي" لها فى رأيه "طابع

(٣) لقد كتب بارت فى سيرته الذاتية على الغلاف الخارجى: "كل هذا لابد أن ينظر إليه وكأن الشخصية الروائية هي التي تتحدث". آر. بارت: رولان بارت (باريس ١٩٧٥). انظر أيضاً: ترفيتان تودوروف: أنواع الخطاب، (باريس ١٩٧٨)، ص ١٦، وكلاوديو جويلين: الأدب بصفته نظاماً، (برينستون ١٩٧١)، ص ١٠٧-١٣٤. والسيرة الذاتية لماكسين هيج كينجستون بعنوان: المرأة المسلحة (نيويورك ١٩٧٥).

(٤) أنكر رشاد رشدى على "قنديل أم هاشم" أن تكون قصة؛ فأعمال يحيى حقى عنده ليست سوى تأملات وعمليات وصف تحليلي (يوسف الشارونى: سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، (القاهرة ١٩٧٥ ص ١٤).

(٥) محمد عبد الله الشافعى: دعة فابتسامة، فى "الكاتب العربى" مارس ١٩٦٦.

(٦) يوسف الشارونى، ص ١٣-١٦.

(٧) عباس خضر: القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى ١٩٣٠، (القاهرة ١٩٦٦) ص ٢٥٣.

قصصى" (٨). ويشير مصطفى إبراهيم حسين إلى "صح النوم!" باعتبارها رواية بسبب بعدها الرمزي، لكنه يؤكد أيضًا أن نقادًا كثيرين يعدونها مجموعة من الصور (٩).

لقد اتخذت من التيمات معيارًا للتصنيف، متجاهلة الأنواع. أردت أن أرى كيف تعامل حقى مع كونه مؤمنًا، وفنانًا، وفردًا، وإنسانًا، ومصريًا. وحين حررت كل قضية من الأشياء الواضحة المحيطة بها (التقدم الخطى في الزمان، أو البنية المتعمدة التي يفرضها الكاتب) تمكنت من جعلها مترابطة مع القضايا الأخرى المختلفة تمامًا. وقد ساعدت هذه الارتباطات الجديدة في إدراك التيارات التحتية الواعية وغير الواعية، التي تتقاطع مع المقاصد المعلنة ليحيى حقى الأديب، وتتضمنها.

في كل عمل كانت تتم من جديد مواجهة مشكلة اللغة وعلاقتها بالحياة وبرؤية الكاتب للعالم لدرجة أن مفاهيم معينة - وبعيدًا عن الموضوع المطروح للنقاش - كان يتم تناولها المرة تلو المرة (١٠) ما فعلته إذن كان تحديد تيمات معينة، وتشبيك المراكز إلى العجلة نفسها ذات المكابح التي أشرت إليها منذ قليل. وحينما وضعت نفسى على هامش الدائرة التي رسمها يحيى حقى المتعدد، كنت أحاول خلق تركيبة تضم الانتقائية الواسعة لأعماله

(٨) عباس خضر، ص ٢٥٨.

(٩) مصطفى إبراهيم حسين: يحيى حقى مبدعًا ونقادًا (القاهرة ١٩٧٠)، ص ٧٥-٨١. وقد سمي البوسطجى "رواية" وكان ينظر إليها عادة باعتبار أنها قصة قصيرة (ص ٧٧-٨٠) وسمى رايموند فرانسيس خليها على الله، وهو الكتاب الذى أعلن حقى صراحة أنه سيرة ذاتية، سماه: رواية، انظر: جوانب من الأدب العربى المعاصر (القاهرة ١٩٦٠) ص ٢٢٢. أما سيد حامد النساج فقد زعم أن أعمال يحيى حقى بعد مرحلة روما (١٩٣٤-١٩٣٩) ليست قصصًا قصيرة بل روايات، انظر: تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠=١٩٣٣ (القاهرة ١٩٦٨) ص ٢٨٠.

(١٠) "ولكن لا خوف من التكرار، فالمادة هي ذاتها، أما الأضواء المسلطة عليها فجديدة" جان بول سارتر: باريس ١٩٧١ الجزء الأول، ص ٥١.

الكاملة هذه وتتجاوزها. كانت المراكز التي سلطت عليها الضوء - وهي الدين والفن والإنسان والمرأة ومصر والغرب - هي تصوراتى عن أعماله الكاملة. لقد رضيت بأن ما قمت بعمله هو بناء تصورى، غير أنى سأضيف أن كل نقد هو بناء تصورى.^(١١)

نبذة بيوجرافية

جاء مولد يحيى حقى - المولود فى السابع من يناير عام ١٩٠٥ فى شقة أوقاف بحارة الميضة - جاء فى قلب القاهرة الشعبية، المنطقة المحيطة بمقام السيدة زينب، إحدى حفيدات النبی محمد (ﷺ). وإلى اليوم يتم الحفاظ على حارة الميضة فى عالم داخلى تفصله عن الجماهير الغفيرة خارجه بوابة خشبية ضخمة. وقد أعطى والد يحيى حقى هذه الشقة بصفته موظفاً أهلياً فى وزارة الأوقاف، ورغم أن والديه انتقلا إلى الحلمية، فإن يحيى وإخوته الأربعة - إبراهيم وإسماعيل وزكريا وموسى - وأختهم فاطمة أرسلوا إلى مدرسة فى الحى الزينبى: المدرسة الزينية القرآنية (الكتاب)، وبعدها أرسلوا إلى مدرسة والدته عباس الأول للبنين فى حى السيدة زينب.^(١٢)

كان جد يحيى لأبيه، وهو تركى، قد هاجر إلى مصر من شبه جزيرة المورة فى ستينيات القرن التاسع عشر. وعلى حين كانت غالبية العائلات

(١١) "حينما يضيف الناقد لغته إلى لغة المؤلف ورموزه وللعمل الأدبى نفسه، فإنه لا يشوه الموضوع من أجل التعبير عن ذاته، هو لا يريد الإغلاء من شأن نفسه، ولكنه يعيد إنتاج علاقات العمل نفسها، باعتبار أنها علامات منفصلة ومختلفة؛ حيث إن محتواها يتم اجتراحه بلا نهاية. وكل هذا لا يعنى الذاتية، بل يعنى التشوش بين الذات واللغة، وذلك بحيث يقول النقد والعمل معاً: أنا الأدب" رولان بارت: النقد والحقيقة (باريس ١٩٦٦) ص ٧١.

(١٢) رغم أنها كانت واحدة من مدارس الصدقات، فإن الأولاد الذين التحقوا بها كانوا ينتمون إلى الطبقات المحترمة فى الحى. وقد كان مصطفى كامل واحداً من تلاميذها.

التركية عند منعطف القرن العشرين تتباعد فيزيقيًا وثقافيًا عن جيرانها من المصريين، وغالبًا ما تشكل لها جماعات منفصلة، كانت عائلة حقي تتجافى عن مثل هذا الشعور بالنخبوية، وتفضل البيئة المصرية الخالصة. وكانت منطقة السيدة زينب موئلاً أصيلاً للتقاليد المصرية وطريقة السلوك المصري التي توغل عميقاً في الماضي.^(١٣) ويخبرنا يحيى أن والده محمد (ونادرًا ما يكتب عنه) كان قد تلقى تعليمه في الأزهر وكانت له كتب تقرأ. وفي أحد أيام الجمعة كان في مسجد، ولأن الإمام كان غائبًا استدعى لإلقاء خطبة الجمعة، وعلى غير رضا أو فهم أحد تلا عليهم مقامة للحريري.^(١٤) وفي زمن كانت غالبية النساء أميات، لم تكن والدته يحيى تقرأ وتكتب فحسب، بل كان حبها وفهمها للأدب الديني ملهمًا لولدها؛ فهي من شجعت يحيى الحزين أن يذهب إلى موالد السيدة، وكان يستعيد لها بعد تلك بسنوات في حنين حزين.

بعد المدارس الثانوية في الحلمية الجديدة والجيزة، التحق يحيى بمدرسة الحقوق السلطانية، حيث درس مع توفيق الحكيم، ولم تكن له مكانة كبيرة في ذلك الزمان.^(١٥) وعند تخرجه في عام ١٩٢٥ التحق يحيى حقي بالعمل في الحكومة فعمل في المحاكم الأهلية.^(١٦) واختار محكمة نور الظلام الشرعية بمنطقة الخليفة؛ لأنها كانت قريبة من بيته كما يقول.^(١٧) بعد ذلك بقليل انتقل إلى الإسكندرية ليعمل عند محام يهودى، أطلع يحيى على عجائب الثقافة الغربية، لكنه لم يدفع له راتبه. وكان على يحيى أن ينتقل إلى مؤسسة أكثر أمنًا في دمنهور، وإن لم تكن لها هذه القيمة الثقافية.

(١٣) سمير وهبي: تقييم نقدي لكتابات يحيى حقي، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، القاهرة ١٩٦٥، ص ١٢.

(١٤) قنديل، ص ٢٤.

(١٥) توفيق الحكيم بين الأمل والخوف، في مجلة الحديث، فبراير ١٩٣٤.

(١٦) خليها، ص ٤٤، والتقسيم بين المحاكم الأهلية والمحاكم المختلطة (الأجنبية) استمر حتى ١٩٤٩.

(١٧) خليها، ص ٦٠.

إضافة إلى ذلك كان والداه مشغولين بترتيب حياته فى خطوط أكثر انتظامًا وملاءمة لعضو فى عائلة حقى.^(١٨) وقد رتب له بالفعل عملاً مع قسم النيابة العامة هو معاون إدارة. وكانت مهمته أن يطبق القوانين الزراعية، ويجرى التحريات فى قضايا الجنح الصغيرة، أما فى قضايا المخالفة الجنائية فكان دوره مجرد جمع المعلومات ريثما يصل النائب العام، فهو وحده الذى يستطيع أن يحلف اليمين.

فى عام ١٩٢٧ أرسل يحيى حقى إلى منفوط، وهى واحدة من مستعمرات كثيرة رملية اللون منتشرة على جانبى السكة الحديد من القاهرة إلى أسوان، متداخلة مع أراضي وادى النيل الممتدة التى لا تتغير. ولأن حقى يعتز بذكريات هذين العامين اللذين قضاهما هناك، واختزنهما فى صورة ماض بعيد وإن كان بالغ الوضوح؛ فإنه يرفض العودة إليها ما لم تتغير. غير أنه لم يكن بإمكان منقلوط أن تتغير حتى بعد مرور أكثر من خمسين عامًا. لم يزل بيت حقى القديم هناك فى شارع البستان، ويعرف باسم منزل الباشا. ولا يزال ابنا صديقه القديم سيمون ماكسيموس وابنته يعيشون فيه. معظم الشوارع غير مرصوفة، ووسيلة المواصلات الأساسية لا تزال هى الحمار، على حين يمكن للأغنياء أن يستخدموا عربات قديمة بعجلتين يجرها الحصان. وتنعج المدينة بالنشاط من الخامسة صباحًا حتى العاشرة ليلاً، إذ يعود الهدوء؛ فتغلق المحلات الصغيرة الصدئة، وتجمع المقاهى أكواب الشاي وعلب النرد وتتنزل المزايج المعدنية. وشيئاً فشيئاً تخلو الشوارع إلا من كلاب تتبحر وأشخاص يسرعون بالعودة إلى البيت.

ومن الواضح أنه رغم أنهما كانا عامين بالغى الأهمية بالنسبة لحقى، فإنهما كانا على قدر من الصعوبة. وبصفته موظفاً حكومياً، كان منقطعاً كليةً عن الناس الذين كان يتوق لمساعدتهم، مكرساً جهوده للقضاء على القوانين

(١٨) كان ينظر إلى العمل بالحكومة فى ذلك الزمان باحترام كبير، وشاع المثل القائل: "إن فائك الميرى اتمرغ فى ترابه". انظر عليها، ص ٤٣.

الظالمة. فخلال إغراق الأسواق بالقطن على سبيل المثال، أصدرت الحكومة أمراً بالآلا يزرع بالقطن إلا ثلث الأراضى الصالحة للزراعة. غير أن القانون لم ينشر إلا بعد أن نبتت البذور. كان على حقى أن يتجول مع البوليس ليجتز كل النباتات التى تتجاوز الحصة المحددة، وكان عليه بالليل أن يحرق هذه النباتات بالجازولين الذى يضطر الفلاحون إلى دفع ثمنه.^(١٩) وكثيراً ما استنكر هو قسوة موظفى الحكومة الآخرين وجشعهم، هم الذين لا يعنيههم إلا انكسب مهما يكن الثمن. كانت تجاربه فى منفلوط من غير شك تجارب حيوية، بالنسبة لتطور تعاطفه العميق مع الفقراء والمسحوقين.^(٢٠)

ورغم أنه كان مقطوعاً من الناحية المادية عن أسرته خلال هذه الفترة، فإنه ظل على اتصال معهم بالكتابة خصوصاً أخاه الكبير إبراهيم، وهو وطنى وأديب ساعد فى تحرير جريدة كانت مثار خلاف، هى جريدة السفور. وقبل أن يغادر القاهرة ووطنه قضى يحيى ساعات عديدة منكباً على كتب إبراهيم العربية والأجنبية. كان حبه للأدب كبيراً، لدرجة أن إبراهيم قدم أخاه لمجموعة أدبية ملتزمة، هى المدرسة الحديثة، التى كان أعضاؤها يناضلون من أجل الحقوق السياسية والعدل الاجتماعى.^(٢١) وساهم يحيى فى مجلتهم: "الفجر" (١٩٢٥-١٩٢٦) بعد أن نشر أولاً فى مطبوعة سكندرية هى "وادي النيل"، بعض المقالات المنفصلة عن محاميين مصريين وأوروبيين، وفى السياسة الأسبوعية نشر قصة قصيرة "الدرس الأول" (١٩ يناير ١٩٢٦) وهى قصة متميزة لا باعتبارها المحاولة الأولى لكاتب

(١٩) خليها، ص ١٥٢. وقارن مع توفيق الحكيم: يوميات نائب فى الأرياف (القاهرة ١٩٣٨) حيث يتم تغريم الفلاح لغسله ملابس فى النهر وهو المصدر الوحيد للماء الجارى فى القرية. (ص ٣٩).

(٢٠) انظر الفصل الثانى.

(٢١) ضمت المدرسة أحمد خيرى سعيد، ومحمود طاهر لاشين، وحسن محمود، وحسين فوزى، ومحمود عزمى، وإبراهيم المصرى، وحبيب زحلاوى.

شاب فحسب، بل باعتبار أنها عمل قوى وناضج. وعلى العكس كانت القصص التي نشرها بعد ذلك في العام نفسه، تفتقر إلى ما في هذه القطعة الأولى من قوة وخيال.^(٢٢) والحقيقة أن معظم ما نشره من قصص قبل مغادرته مصر إلى جدة في ١٩٢٩، بدا بالنسبة للدارسين المتأخرين صوراً قصصية؛ فالقضايا الوجودية كانت تمس مسأ رقيقاً حين ابتعد الكاتب الشاب عن التحدي، رافضاً أن يتجاوز الوصف إلى بناء حبكة. وفي عام ١٩٢٧ نشرت أول مقالة له في النقد الأدبي، وهي مناقشة للمجموعة القصصية الأولى للآشين: "سخرية الناي" (١٩٢٧). وكان مما له دلالة - كما يقول حقي - أن هذه المقالة كانت عبارة عن ناقد مغمور يكتب عن كاتب مغمور، ومع ذلك فقد نشرت هذه المقالة في صحيفة يومية هي كوكب الشرق.^(٢٣)

في عام ١٩٢٩ عين يحيى حقي موظفاً في أرشيف اتقنصلية المصرية في جدة، وهي الوظيفة الأسوأ، لأنه جاء في ذيل قائمة المرشحين المقبولين. ويتحدث حقي ساخرًا عن السياسة المصرية الخارجية خلال النصف الأول من القرن العشرين. كانت الوظائف الدبلوماسية عبر العالم كلها مشغولة، لقد لاحظ ذات مرة أنه لم يتلق أية تعليمات على الإطلاق حينما غادر متجهاً إلى وظيفته، فقط سأله رؤساؤه أن يبلغ التحيات إلى الزملاء.^(٢٤) وخلال هذه الفترة كرس معظم وقته للكذب أكثر من الدبلوماسية، قاصياً معظم وقته في

(٢٢) "قلة ومشمش ولولو"، (١٥ يوليو ١٩٢٦) "الموت والتفكير" (٢٢ يوليو ١٩٢٦) "السخرية أو الرجل ذو الوجه الأسود" (١٩ أغسطس ١٩٢٦) "محمد بك يزور عزبته" (٢٨ أكتوبر ١٩٢٦) وكلها منشورة في صحيفة الفجر. "حياة لص" (١٠ ديسمبر ١٩٢٦) "قهوة ليمتري" (٢٢ ديسمبر ١٩٢٦) في جريدة السياسة الأسبوعية.

(٢٣) الفجر، ص ٨٨. وكانت المقالة موقعة باسم "لبيب". والآن يندم حقي أنه وقع كثيراً من أعماله الأولى بأسماء مستعارة. وهو يشعر أن كثيراً من مقالاته قد فقدت مقابلة مع حقي، القاهرة، ٢٧ مارس ١٩٢٩.

(٢٤) التلفزيون المصري: نجمك المفضل، ٢٤ نوفمبر ١٩٦٣.

مكتبة القنصلية. ورغم أنه لم يكن غزير الإنتاج، فإنه ساهم ببعض المقالات لجريدة البلاغ مستخدماً اسماً مستعاراً هو "عبد الرحمن بن حسن الجبرتي". وبهذا حافظ على الرابطة القوية مع مصر من خلال مؤرخها العظيم في القرن التاسع عشر. وفي عام ١٩٣١ تم نقله إلى إسطنبول، حيث بقى لمدة ثلاث سنوات، يعيش مع عائلته ويتعلم التركية، ويراقب ثورة أتاتورك عن كثب. وخلال هذه الفترة جمع حقى انطباعاته عن صعيد مصر في صورة قصص؛ فقد كتب بين عامي (١٩٣١-١٩٣٣) ما يسميه هو الآن "صعدياته"، وهي القصص الخمس التي تقع أحداثها في صعيد مصر. والحقيقة أن هذه القصص لم تجمع ولم تنشر إلا عام ١٩٥٥. وتحتوى مجموعة "دماء وطين" على "البوسطجي": حب مأساوى بين حبيبين شابين، و"قصة فى سجن": حب فلاح لفتاة غجرية، و"أبو فودة": الجريمة التى ارتكبها متهم سابق بسبب امرأة. والقصتان الأخريان من هذه الصعديات تم نشرهما فى مجموعة "أم العواجز"، وهما "حصير الجامع": بيان للهوة بين الموظف والفلاح فى فترة ما قبل الثورة، و"إزارة ريحة": غرام شاب بنادلة فى حانة (رغم أنه يشار إلى هذه القصة باعتبار أنها "صعيدية"، فإن أحداثها تقع فى القاهرة، إنها وصف لما يمكن أن يحدث لقاهرى عند عودته إلى العاصمة بعد أن قضى بعض الوقت فى الصعيد).

فى عام ١٩٣٤ انتقل حقى من إسطنبول إلى روما نائباً للقنصل ولمدة عامين. وعند وصول هتلر فى ١٥ مارس عام ١٩٣٩ استدعى حقى إلى مصر، حيث عين سكرتيراً ثالثاً ثم ثانياً فى وزارة الشؤون الخارجية. وبعد عودته سرعان ما التقى حقى بدارس المتنبى محمود شاكر، الذى شجع الدبلوماسى على البدء فى نشر قصصه القصيرة فى صورة كتاب. وافق حقى، وفى عام ١٩٤٤ نشرت "قنديل أم هاشم". (٢٥) وتحكى قصة العنوان عن شاب اسمه إسماعيل يعود إلى مصر بعد سبعة أعوام قضاها دارساً لطب

(٢٥) هى مجموعة من القصص القصيرة كتبت بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٠.

العيون في بريطانيا. لقد أصابته صدمة عميقة بسبب الفقر والجهل المحيطين به؛ فابنة عمه وخطيبته تعاني من شيء قريب من العمى في عينيها، وتعالج بزيت قذر وإن كان محاطاً بالقداسة، وكان بصرها يتدهور باطراد. هاج إسماعيل وذهب إلى مسجد السيدة زينب حيث يوزع ذلك الزيت، وفي ثورة من الغضب حطم القنديل. وبعلمه أصر على أن يعالج البنت بنفسه. ولكن سرعان ما أصبح واضحاً أن العلم الغربي لا يصلح لحل المشكلة. تصبح البنت عمياء ويترك إسماعيل بيته. ويمضي الزمن ويأتي رمضان. ويعجب إسماعيل للميدان الواقع أمام مسجد السيدة. فجأة وعلى نحو يكاد يكون صوفياً، يمتلئ بالحب والفهم، وذلك انعكاساً لمشوء يغمر الميدان فجأة. يعود إلى بيت والديه حاملاً شيئاً من زيت القنديل. تعالج خطيبته بالطريقة التقليدية ولكن على يدى طبيب متعلم في الغرب. من ناحية عاطفية تنقسم القصة إلى ثلاث مراحل: الأمن، مروراً بالاشمئزاز والغضب، ووصولاً إلى القبول العقلي بالحاجة إلى العلم الغربي المعتدل مع عدم نعتك والخرافات المحلية الخاصة. ورغم أن الفكرة القائلة بالتوفيق بين العلم الغربي والفلسفة الشرقية هي الآن فكرة مقبولة، إلا أن "قنديل أم هاشم" أثرت عند ظهورها ضجة كبيرة في مصر.

ومن المثير أن سيد قطب كان قد صمّن كتابه "كتب وشخصيات" في عام ١٩٤٦، فصلاً عن "قنديل أم هاشم". وكواحد من الإخوان المسلمين رحب بعودة إسماعيل إلى الإسلام. ولم يكن نقد سيد قطب إلا النقد الأول من كثير من النقد الذي كتب بعد ذلك عن قنديل أم هاشم. ويتعجب حتى حسرة لأن الناس يتصورون - فيما يبدو - أنه لم يكتب أى شيء آخر.

في ١٩٤٩، وبعد عشر سنوات قضائها حتى في مصر، أرسل مرة أخرى إلى الخارج، سكرتيراً أول هذه المرة للسفارة المصرية في باريس، وفي عام ١٩٥١ كان قنصل السفارة المصرية في أنقرة. ثم كانت أعلى نقطة وصل إليها في مسيرته الوظيفية مع تعيينه سفيراً في ليبيا لمدة عام واحد، هو

عام ١٩٥٣. (٢٦) وحين كان في باريس التقى بجيني جيهو Jeanne Guihot وهي رسامة بريطانية وكاتبة قصة قصيرة، وفي ٢٢ سبتمبر ١٩٥٥ تزوج حتى للمرة الثانية. كان زواجه الأول في عام ١٩٤٤ من فتاة مصرية هي كريمة عبد اللطيف سعودى، وهي ابنة محام وعضو برلمان عن الفيوم. كانت قصة لقائهما قد رويت بطرق متعددة، غير أن الرواية التالية هي الرواية التى حكته لى ابنته نهى: إن صديقاً لأبيها شجعه على الذهاب إلى قطار المعادى ليعجب بواحدة من أختين جميلتين كانتا تسافران يومئذ إلى القاهرة. ذهب حتى كما طلب منه، لكنه وبالصدفة أعجب بالأخت الخطأ. كان متأثراً جداً، فطلب يدها، وفاز بها. غير أن الزواج لم يعيش طويلاً؛ فقد انتهى بمأساة عندما ماتت كريمة بعد ذلك بشهور، تاركة وراءها بنتاً صغيرة ربّتها بعد ذلك جدتها لأمها وعمتها. (٢٧) بهذا الزواج الثانى من غير مصرية ترك حتى الخدمة فى الخارجية ليعمل مديراً عاماً لإدارة التجارة الداخلية. كانت هذه سنة الفراغ الوظيفى التى سمحت لحقى أخيراً أن يركز على كتابته؛ ففي السنة نفسها التى صدرت فيها "نماء وطن" و"أم العواجز" - أى سنة ١٩٥٥ - نشر حتى أيضاً وعلى حسابه الخاص، روايته الوحيدة "صبح النوم". ورغم أنه يزعم أنها لا علاقة لها بالسياسة، فإن هذا العمل كان صدى لعدم الرضا عن الجوانب الدكتاتورية فى النظام الحاكم الذى يمتنحه الآخرون، وذلك بعد ثلاث سنوات فقط من قيام الثورة. فبطريقة تكاد تكون تخطيطية عامة، يقدم حتى إحدى القرى قبل وبعد وصول واحد من أبنائها من العاصمة حيث كان يدرس. ورغم أن فضائل التحديث المصطنع كانت واضحة (والقطار كان أوضح الأمثلة على ذلك) فإن الواضح أن القرية كانت قد فقدت مبادئها والتعاون بين أبنائها. فكل واحد من أبناء القرية غريب عن جيرانه وهو يسعى وراء هدفه هو. وفي غمار هذا التنامى العام للمحور حول الذات، لم

(٢٦) قنديل، ص ٤٠-٤٧.

(٢٧) مقابلة مع نهى حتى، القاهرة، ٤ أبريل ١٩٧٩.

يلتفت أحد إلى استحواذ ابن القرية الذى تعلم فى المدينة على السلطة. إنه يعرف الجميع، ويرى الجميع، وهكذا يسيطر على الجميع.

لقد قرر حقى أن يتحمل بنفسه تكاليف طباعة هذه الرواية، حتى يتمكن من فرض الصورة التى ستظهر عليها الرواية؛ إذ يجب أن يكون تقديمها متقشفاً، ويجب أن يكون العنوان على الغلاف مطبوعاً وليس مكتوباً بالخط العربى المزركش. كان ينبغى ألا تكون هناك امرأة على الغلاف (كما كان الحال مع "عنتر وجولييت"، برغم أن الصورة لم يكن لها علاقة بالمحتوى). خمسة آلاف نسخة تم توزيعها على بائعى الجرائد بالقاهرة، حيث بقيت معروضة للبيع لمدة أسبوعين بسعر عشرة قروش، هنا سحبت النسخ وشق حقى طريقه إلى الناشر (الأخبار) ليرى إلى أين وصل المشروع. إن حذره من القارئ العام فعل فعله إلى أبعد مدى؛ فقد بيعت ١٢٥ نسخة فقط، أما الباقى (٤٨٧٥ نسخة)، فقد شحن فى تاكسى ونقل على الفور إلى سور الأربكية، حيث بيعت النسخ بنصف قرش للنسخة.

وفى عام ١٩٥٦ انتقل حقى إلى مكان أكثر ملائمة له مديراً لمصلحة الفنون، وهى فرع جديد فى وزارة الإرشاد القومى. كانت هذه هى المحاولة الأولى من قبل الحكومة المصرية لتنظيم المعلومات الثقافية من خلال وضع كل الفنون تحت سلطة واحدة. هنا تمكن حقى من تكريس مزيد من الوقت لمشروعه الأدبى؛ فسيرته الذاتية التى تتحدث بالتفصيل عن الوقت الذى قضاه فى منفلوط نشرت سلسلة فى صحيفة الجمهورية، ثم ظهرت فى شكل كتاب عام ١٩٥٩ تحت عنوان "خليها على الله". وفى العام التالى نشر المجموعة الأولى من مقالاته فى النقد الأدبى "فجر القصة المصرية"، وهى بحث تحليلى لتطور القصة القصيرة والرواية فى مصر بين عامى (١٩١٤-١٩٣٤) (من "زينب" لهيكل حتى "عودة الروح" لتوفيق الحكيم). وتتضمن هذه المجموعة من المقالات وصفاً تفصيلياً لحياة وأعمال كل من هيكل، ومحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، والمدرسة الحديثة، وعيسى عبيد، وتوفيق

الحكيم، وهو الأخير بينهم الذى يسجل نهاية فجر القص النثرى. غير أن السنوات الأربع التى كان فيها حقى مديرًا لمصلحة الفنون لم تكن منتجة على مستوى حياته الشخصية فحسب، فقد كان لها مغزاها على مستوى دوره الوظيفى أيضًا، فكثيرًا ما كان الثناء على دور حقى فى تطوير الفنون جميعًا، والفن الشعبى على وجه الخصوص.^(٢٨)

وذات يوم من أيام عام ١٩٥٦ اتصل به فتحى رضوان وزير الثقافة، وأخبره أن تيتو قائم فى زيارة، وأنه لابد من تنظيم حفلة. واقترح رضوان على حقى أن يذهب إلى شارع الهرم لتجميع راقصات إسبانيات ومجريات من الملامى الليلية فى ذلك الشارع. وقد عبر حقى عن فزعته من هذا الموقف فى كتابه "يا ليل يا عين". إنه يتساءل: هل نحن فقراء معدمون لا نملك شيئًا، حتى نضطر إلى الاستعارة، ومن أين، من الكباريات؟ والأهم من هذا، هل بلغ بى الحال بعد العمر الذى قضيت أن أصبح إمبرزاريو؟^(٢٩) لا، لقد قرر حقى أن زيارة تيتو يجب أن تكون مناسبة لأول عرض رسمى للفن المصرى الحقيقى. بعد بحث طويل كان العرض جاهزًا: أولاً أوركسترا تعزف مقطوعات من الفولكلور المصرى، ثم عزف على العود يقوم به خمسون بنتًا فى وقت واحد، وفى النهاية عزف منفرد على الطبللة البلدى. وكانت هذه هى المرة الأولى التى تسمع فيها الطبللة فى مكان غير المقاهى وفرق الموسيقى الشعبية.^(٣٠) عرض الحفل على مسرح الأوبرا، وكان نجاحًا كبيرًا.

وظهرت فرصة أخرى للتقريب فى الموروث القومى أو الفولكلور، وذلك عند التبادل الثقافى مع الصين. أرسلت فرقة من فرق الرقص الشعبى

(٢٨) انظر خاتمة هذا البحث، فهى توضح مكانة حقى بين كتاب مصر المعاصرين، بمن فيهم طه حسين، ومحفوظ، والحكيم.

(٢٩) يا ليل، ص ١٢.

(٣٠) نفسه، ص ١٢٥.

الصينى إلى مصر، ووقعت على حقى مسئولية رد الجميل فى عام ١٩٥٧. وكان السؤال: هل لدى المصريين رقص شعبى؟ وبعد البحث بدا أن هناك رقصتين ونصف: الرقص النوبى، والحجالة (وهى رقصة بلدية من شمال الصحراء الغربية)، ونصف رقصة هى التحطيب من صعيد مصر.^(٣١) وقد شكا حقى من أنه لم تكن هناك سوى رقصات قومية محدودة، ولم يكن هناك سيرك قومى، مع أن الشوارع كانت تعج بالمؤدين المحتملين. لقد كانت قاهرة القرن التاسع عشر مدينة مثيرة، مليئة بعروض الحيوانات، والطيور التى تتكلم، والمهرجين والأكروباتية. أما اليوم، فشارع التسلية الوحيد هو أجهزة التسجيل وأجهزة الراديو.^(٣٢) وكانت الحصيلة المهمة لاهتمام حقى بالفنون الشعبية، وبإضفاء الطابع المؤسسى عليها، تأسيس فرقة محمود رضا للرقص الشعبى. وقد تم تكوينها من راقصى الباليه وأيضاً من راقصات الكباريهات و"البيوت سيئة السمعة".^(٣٣) وكان أول عرض للفرقة أوبريت "يا ليل يا عين" وتحكى قصة الحب المثيرة بين أميرة البحر "عين"، وصياد من صعيد مصر هو "ليل".

بيد أن اهتمام حقى لم يكن بالفنون الشعبية وحدها؛ فقد تم تأسيس أكاديميات ومسارح ودور سينما لعرض الأفلام المصرية والمستوردة، حين كان هو مديراً لمصلحة الفنون.^(٣٤) لقد شجع أيضاً على تكوين أوركسترا القاهرة السيمفونى ومجموعات الأوبرا. وفى عام ١٩٥٩ مولت وزارة الثقافة مسحاً شاملاً لموسيقى الصعيد والموسيقى النوبية. وقد شجعت النتائج السلطات على رعاية الرسامين، والمؤلفين الموسيقيين، والنحاتين، والشعراء،

(٣١) التحطيب رقصة يقوم بها الرجال فقط. ليست هناك خطوات محددة، والمهم هو استخدام العصا(الخطب)، والغرض من الرقصة هو استعراض القوة (المروءة).

(٣٢) انظر جريدة المساء، ٢٥ اكتوبر ١٩٦٥، و ٢ فبراير ١٩٧٠.

(٣٣) حقيبة، ص ٨٣.

(٣٤) مقابلة مع محمود الحضرى، مخرج نادى السينما، ٢ أبريل ١٩٧٩. قال إن كثيراً من المخرجين الشباب بدأوا عملهم تحت رعاية يحيى حقى.

وصناع السينما من هذه المناطق. وكان هذا الاهتمام بالمستوى التأسيسي للثقافة طريقاً لتأسيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، وهو الذى نظم فى عام ١٩٧٠ مؤتمراً للثقافة الجماهيرية. ونتيجة للجهود الجادة التى بذلت لعمل أبحاث فى مجال الموروث الشعبى، كان النهوض بالوعى بقيمة الذات. كان تشجيع الدارسين على الذهاب والعيش والعمل مع الفلاحين (تماماً كما فعل حقى قبل ذلك بسنوات) بحيث كان لابد للموروث الشعبى أن يصبح جزءاً فاعلاً فى حياة المصريين المحدثين التى أخذت طابعاً غريباً.

وحين تم حل مصلحة الفنون فى عام ١٩٦٠ انتقل حقى إلى دار الكتب القومية، حيث بقى هناك مستشاراً لمدة سبعة أشهر. وخلال هذه الفترة نشر "عنتر وجولييت"، وهى مجموعة أخرى من القصص القصيرة تتناول فى معظمها سكان المدن، ألحقت بها بعض الصور القصصية. وقصة العنوان تحكى عن كلبين، الكلب الأجرب عنتر والكلبة الأنيقة جولييت. وذات يوم غادرت جولييت قفصها الذهبى، وكان هذا - ويا للمفارقة - هو اليوم نفسه الذى خرج فيه للسرقة المسئولون عن حظيرة الكلب، وبالصدفة البحتة تم ضبط الكلبين كليهما. كانت صاحبة الكلبة جولييت فى حالة هستيرية، وأرسلت زوجها لإنقاذ حبيبته الكلبة، أما أصحاب الكلب عنتر فلم يستطيعوا حتى أن يتحملوا فكرة دفع غرامة لأجل أن يكون كلبهم الحبيب حراً. هذا النوع من المفارقة يمكن ملاحظته على مدار المجموعة التى أخذت اسمها من هذه القصة؛ إذ يتبدى فيها ألا حل للظلم الاجتماعى سوى القبول به على مضض.

فى عام ١٩٦١ نشر حقى واحدة من أفضل قصصه المعروفة - "الفراش الشاغر" - فى مجلة "الكاتب" الأدبية. إنها قصة مثقلة برمزية الموت؛ إذ يصف فيها مسيرة شاب كانت مطالبه فى الحياة كبيرة لدرجة أنه كان عاجزاً تماماً عن أن يعطيها نفسه. ويكشف حقى عن تمرکز الشاب حول نفسه تماماً، وذلك من خلال وصف تفصيلى لحياته الجنسية المريضة. بعد

فشله فى الكلية، يقرر الشاب أنه يجب أن يتزوج، وزوجته رغم أنها يجب أن تكون بريئة، فإنها يجب ألا تكون ساذجة، على الأقل حتى لا تلقى عليه من البداية بمسئولية هائلة. وطبقاً لهذا يختار فتاة صعيدية مات زوجها بعد ثلاث سنوات من زواجهما. تحولت البنت رغم عيونها المسبلة إلى شيء برى يحترق بالرغبة. يتقلب الشاب فى الرعب ويسمح لها بالمغادرة فى غضون يومين. وبحثاً عن شريك أكثر سلبية، يذهب الشاب إلى بيوت الدعارة، لكنه يجد أن البغايا أيضاً يمكن أن تكون لهن مطالب. بعدها يتحول إلى شاذ جنسياً مع مغسل الموتى. وهذا الأخير سرعان ما يصبح كثير المطالب، ويكتشف أن الطريقة الوحيدة التى يستطيع بها أن يثير اهتمام الشاب، هى أن يقدم له جسد عروس ماتت فى الليلة السابقة لزواجها. وبهذا الفعل المرتبط بالخوف المرضى من الموت، يدمر الشاب نفسه فى النهاية، ويؤخذ إلى مستشفى الأمراض العقلية. إن نهاية كهذه من النهايات الموصوفة لأولئك الذين لا يستطيعون النظر خارج أنفسهم، أولئك المكبلين برغباتهم.

ومن مايو ١٩٦٢ حتى أكتوبر ١٩٧٠، أى بعد شهر من وفاة عبد الناصر، كان حقى رئيساً لتحرير مجلة "المجلة" الأدبية. وتشمل هذه الفترة حربى اليمن و١٩٦٧، والنمو الواسع فى التعاون الاقتصادى الدولى الذى قاد إلى افتتاح السد العالى. والشىء المهم بالنسبة لرئاسة يحيى حقى لتحرير المجلة أنه قدم كتاباً كثيرين من الشباب لجمهرة القراء المصريين. (من هؤلاء مثلاً عبد الحكيم قاسم). ومن دون مبادرته هذه ربما لم يكن ممكناً أن تجد أعمال هؤلاء الكتاب طريقها إلى النور. على أن حقى كان يشكو من صعوبة هذه الفترة بالنسبة لرئيس تحرير مغامر؛ ذلك أن هؤلاء الكتاب الشبان كانوا من الالتزام بحيث إن معتقداتهم السياسية كانت تثقل فنهم. إن شيوعياً شاباً كان قد خرج لتوه من السجن، جاء إليه طالباً النشر، ووافق حقى طالما أن الموضوع غير سياسى، ومن رعبه أنتج الشاب مقالة عن بافلوف.^(٣٥)

(٣٥) مقابلة مع يحيى حقى، القاهرة، ٢٧ مارس ١٩٧٩.

مرة أخرى كانت البيئة ملائمة للكتابة الإبداعية، وبين عامي (١٩٦١-١٩٧٢) نشر حقى تسعة كتب، ففي عام ١٩٦١ ظهر كتابه الثانى فى النقد الأدبى "خطوات فى النقد"، ويضم مقالات مكتوبة بين عامي (١٩٢٧ و ١٩٦١) (منذ "سخرية الناي" للاشين حتى "المستحيل" لمصطفى محمود). وتتناول هذه المقالات كتابًا مصريين وكتابًا أجانب على السواء مثل توجنيف وإيجار ألان بو. وفى عامي (١٩٦٢ و ١٩٦٥) نشر مجموعتين من المقالات: الأولى كانت "فكرة فابتسامة" وهو ملخص واف للنقد الاجتماعى، والثانية كانت "دمعة فابتسامة"، وهى مجموعة من الحكايات الطريفة. أما "تعال معى إلى الكونسير" عام ١٩٦٩، فيأخذ شكل كتاب تمهيدى فى الموسيقى؛ فحقى يشرح للمبتدئ ماذا يحدث بالضبط فى كونشيرتو من الموسيقى الكلاسيكية الغربية، واصفًا الآلات الموسيقية المختلفة والطقوس المصاحبة. كما أنه يقدم بعض النقد المعقد عن مؤلفين موسيقيين وعازفى كمنجات معينين، كاشفًا عن خبرة واسعة ومتنوعة بالموسيقى الكلاسيكية الأوروبية. وفى العام نفسه نشر "حقيبة فى يد مسافر"، وهى حكاية رحلة قام بها إلى فرنسا؛ ففي سلسلة من الصور المدهشة يتقدم للقارئ بتصوره عن مشكلة التغريب. وجاء "ناس فى الظل" عام ١٩٧١، بعد عام من توقفه عن رئاسة تحرير مجلة "المجلة"، وبعد عامين من حصوله على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب. ويضم "ناس فى الظل" صورًا عن الخدم وكورس الراقصين والباعة المتجولين، وباعة اليانصيب، أولئك البشر الذين يعيشون على هامش المجتمع. وشهد عامي (١٩٧١ و ١٩٧٢) نشر الكتابين الأخيرين فى النقد الأدبى، وهما "عطر الأحباب" ١٩٧١، و"أنشودة للبساطة" ١٩٧٢، ثم مجموعة من المقالات بعنوان "يا ليل يا عين" ١٩٧٢. ويقدم عطر الأحباب صورًا لأدباء من قبيل جاهين، ومحفوظ، وعمه محمود طاهر حقى، ومصطفى عبد الرازق، وعباس علام. ويتخذ الكتاب شكل نكريات لا شكل تحليل لنص، ومن ناحية أخرى تحتوى المجموعة الثانية من

المقالات النقدية على عدد من المقالات التكنيكية عن الفن ووظيفة الفن. إنه ينتقد الكتاب المعاصرين نظراً لأسلوبهم الفقير واستعباد الموضة لهم. لم يعد راغباً في التسامح مع النزوع المتزايد نحو التجريد وميوعة التعبير. والمقالة الأخيرة مشروع عن الشاعر الهندي غالب. ويضم "يا ليل يا عين" مقالات عن الأنشطة الثقافية، ويركز على أنشطة مصلحة الفنون التي لم تعمر طويلاً.

ورغم أن كتابه الأخير ظهر في عام ١٩٧٢، فإن حقى استمر في الواقع يكتب مقالات ومقدمات لكتب يكتبها كتاب الجيل الجديد. وكان عمله الأخير مقدمة لكتاب "الخبز والصمت" في عام ١٩٧٧. كان حقى مهتماً جداً أن يتم بشكل جيد تقديم هذه القصص القصيرة التي كتبها كاتب سعودي. وكان شغوفاً بأن يقرأ الكاتب مقدمته. غير أن الكتاب ومقدمته كانا قد نشرا قبل أن يستشار حقى، سواء من قبل الناشر أو من قبل الكاتب. وشعر بالأسف لأن أحداً لم يعلق على المقدمة. بعد خمسين عاماً في عالم الأدب، كان من الواضح أنه يعد ما حدث نوعاً من الاستخفاف. ومن حينها لم يكتب شيئاً. (٣٦)

منذ عام ١٩٧٠ اعتزل حقى الحياة العامة بصورة أو بأخرى، رغم حضوره في عدد من المقابلات في الراديو والتلفزيون، وبهذه الطريقة لفت انتباه كثير من الناس ممن ربما لم يقرأوا له. (٣٧) ويزعم فؤاد دواره أن يحيى حقى هو الآن أشهر كاتب في مصر. وربما يكون هذا راجعاً إلى الدفء

(٣٦) قام فؤاد دواره مساعد حقى في مجلة المجلة، بجمع مقالاته المكتوبة على مدار أكثر من خمسين عاماً، ومبعثرة في الصحف والمجلات. انظر الملحق رقم ١: الأعمال الجديدة.

(٣٧) حبر حقى عن أسفه حين قال الناس له: "رأيناك في التلفزيون" وليس: "سمعنا ما قلت". وكان يشير إلى المقابلة التي أجراها معه فاروق شوشة بمناسبة عيد ميلاده الرابع والسبعين.

الشخصى الذى بعثه فى الشاشة. وفى عام ١٩٧٨ حكم جائزة بيجاسوس Pegasus للأدب التى نهبت بالتساوى إلى سامى البندارى عن كتابه "بيت القوة" House of Power، وصبرى موسى عن روايته "فساد الأمكنة". كما قضى بعض الوقت كاتبًا زائرًا فى جامعة برينستون وفى جامعة تكساس.

ويعد البعض يحيى حقى الأب الروحى للأدب المصرى. وينتظر كثيرون من الأدباء الشبان تشجيعه لهم، إن لم نقل إنهم يستلهمونه مباشرة. إن مساحة ما يدين به جيل الشباب ليحيى حقى ربما نستطيع تقديرها من عدد من المقدمات التى طلبوها منه.^(٣٨) يحيى حقى واحد من آخر الأدباء. ونظرة على مسيرته الأدبية التى امتدت لأكثر من نصف قرن، تكشف على الفور عن المساحة بالغة الاتساع لاهتماماته ومشاغله. ويحيى حقى كناقذ أدبى لم يدرس أعمال الكتاب المصريين المعاصرين فحسب، بل درس أيضًا أعمال كتاب غربيين وروس.. وكعاشق للموسيقى استعرض تقديره لموسيقى سيد درويش، إلى جانب موسيقى باخ وسترافنسكى. وككاتب مقالة وقصة قصيرة، كتب عن الفلاحين والموظفين الذين يعيشون مع هؤلاء الفلاحين، كتب عن الأولياء والشحاذين والمقموعين. لقد رصد القرن العشرين برهبة واضحة، بحذر (وبىأس فى أحيان نادرة) وصف حروبه وحركاته الثقافية وابتكاراته وعقائده السياسية. إن قائمة اهتماماته لا نهاية لها، ومع ذلك يسرى بينها خيط رابط، وهو حب حقى لمصر، وبحثه عن الدور الذى يلائمه حارسًا أمينًا عليها.

(٣٨) انظر الملحق الثالث فى هذا الكتاب: مقدمات كتبها للكتاب الشبان.

الفصل الأول

الإيمان الجماعى والتجربة الشخصية والفن

«... ما يعتقده المرء عن الدين محورى بالنسبة لما
يعتقده عن الحياة والكون ككل.. فلكى يكون هناك
أمل فى الوصول إلى أى انسجام، لابد أن تسعى
إلى إجماع حول الأسئلة النهائية، أسئلة الإنسان،
والحقيقة، والمصير».

(ولفريد.سى. سميث:
المعنى ونهاية الدين،
نيويورك ١٩٦٤) ص ٢١

الإسلام ليس ديناً فحسب، إنه طريقة فى الحياة بالنسبة للجماعة التى
يضمها الإيمان والتسليم لكلمة الله كما وصلتهم من رسوله محمد (ﷺ). وأن
تكون مسلماً معناه أن تشهد بأحدية الله ونبوة محمد، معناه أن تصلى خمس
مرات فى اليوم، وأن تؤتى الزكاة، وأن تصوم، وأن تؤدى الحج مرة واحدة
على الأقل فى حياتك. غير أن الإسلام - إذا تجاوزنا هذه الشعائر
والمسئوليات الجماعية - هو المؤمن الفرد فى بحثه عن الله.

وفى أعمال يحيى حقى، ليس الإيمان الجامد هو ما يفهمه القراء، وإنما
ذلك الفرد الذى يسعى: رجل يؤمن متحمساً بالله وبمحمد وبالرسالة المنزلة،
لكن إيمانه ممتزج بألوان من إساءة الاستخدام كتبها الزمن على هذه
الرسالة.^(١) إن إيهلامه - مثل إسلام الشرقاوى وكامل حسين - احتجاج ضد

(١) عطر، ص ١٠.

عدم قدرة الديانة المتحجرة على مساعدة الإنسان في العثور على الحقيقة التي يخفيها الدين المتكلف.^(٢) لقد علمت العلمانية المصرية المسلم في القرن العشرين أن عليه ألا يخضع من غير تفكير لقواعد الدين المعاصرة، بل عليه أن يعود إلى جذور هذا الدين، وأن يحيى بهذه الجذور روح الدين. لقد ضربت الداروينية مصر، وجاء معها تمرد الشباب، كمال عبد الجواد ومجايليه^(٣)، تمردهم على آبائهم، حاملي الديانة الساكنة المثقلة بالخرافة. ويزعم حقى أن الجيل الجديد، وهو يواجه هذا الصرح المتهرى، كان لابد أن ينخرط في الجهاد:

«... لا من أجل زيادة في الحوزة أو تحويل إنسان عن عقيدته، بل من أجل الترويج لهذه المبادئ السامية بين الناس جميعاً. هذا هو الدور الذي يفرضه التاريخ اليوم على بلادنا، ولو قامت به لدبت في الدين ديناميكيته وتجلت كل فضائله وخرجت أمم الحضارة الإسلامية من قعودها وتخلفها إلى الحركة والتقدم».^(٤)

الإيمان المتحجر عائقاً أمام المسعى الروحي:

الخطأ بالنسبة للإسلام اليوم - كما هو بالنسبة للدين في عمومته - أنه تجمد في بنية أحادية،^(٥) إنه كل متكامل، سواء كان مقبولاً أو مرفوضاً، لكنه

(٢) بل إنه "من الممكن للإسلام في تجليات معينة أن يغير في دخيلة الناس، معنى الإله نفسه الذي يشهدون بوجوده، وذلك إذا كان هذا المعنى سيصبح غاية في ذاته ولذاته" كى. كراج: مقدمة كتاب محمد كامل حسين ؟ قرية ظالمة" (ترجمة كى. كراج (أمستردام ١٩٥٩) ص: xviii

(٣) بطل ثلاثية نجيب محفوظ (١٩٥٦-١٩٥٧)

(٤) حقيقة، ص ١٠١.

(٥) يناقش كانتويل سميث Cantwell Smith استخدام مصطلحي "الإسلام" و"الإيمان" على مدار قرون، ويوضح كيف ساد الإسلام. فبينما تكون النسبة بين الكلمتين في القرآن واحد إلى خمسة لصالح الإيمان؛ فإن كلمة "الإسلام" في عناوين الكتب العربية حتى=

لا يحتوى على مرونة التلاؤم مع الحاجات الفردية. والحق أن التمرد هو المخرج الوحيد بالنسبة لأولئك الذين لا يستطيعون التوافق مع المنع الصارم. بيد أنه التمرد الذى يأخذ شكل "دين فرد منعزل عن الجماعة، لا دين جماعة يعتر بها الفرد".^(٦) وهذا ما يرفضه حقى باعتبار أنه عجرفة. والحل لا يمكن البحث عنه فى مثل هذه الهرطقة، بل فى تفسير الإسلام وفهمه المتجددين. إن إسلاماً كهذا، رغم القواعد والنظم، يسمح للفرد أن يعبر عن نفسه بحرية. لقد كتب حقى كثيراً عن الشاعر الهندي غالب الذى كان لإسلامه طابع شخصى جداً^(٧). مرة - وحينما كان غالب فى مكة - قضى الليل إلى جانب بئر زمزم. ويبدو أن هذا كان سلوكاً دينياً مقبولاً، حتى إننا نقرأ أنه وبعد ليلته التى خصصها للبئر، كان عليه أن يذهب ليغسل بقع الخمر من ثوب حجه. ومن الواضح أن الإشارة إلى الخمر إشارة صوفية تسمح لحقى ودون حرج أن يركز على خلوة غالب مع الله.^(٨) ذلك أن هذا لم يكن ابتعاداً عن الدين، بل انغمار كامل فيه؛ أى وصول إلى ما يسميه المتصوفة "سُكْر".

وهكذا، ولكى يركز على الطابع الفردى للإسلام كدين ممكن للجميع، يفرق حقى بين الإسلام والعرب؛ "حاول الإسلام والعرب اقتحام أبواب أوروبا من أقصى الشرق".^(٩) ومع ذلك فإن للثنتين قوات مشتركة. وفى

نهاية القرن التاسع عشر تتجاوز قليلاً كلمة "الإيمان" بنسبة ثلاثة إلى اثنين. وتقفز هذه النسبة فى الأزمنة الحديثة إلى ثلاثة عشر إلى واحد". (ص ١٠٥).

(٦) عطر، ص ٨-٩.

(٧) ميرزا أسد الله خان غالب (١٧٩٧-١٨٦٩) فى رسالة إلى مورشى هارجاباه تافتا يقول: "إنى لأحتضن كل كائن إنسانى، مسلماً كان أو هندوسياً أو مسيحياً. كلهم عزيز على، وأنا أعدهم إخوتى" (انظر باوسانى: دائرة المعارف الإسلامية، الطبعة الجديدة (لندن، لندن ١٩٦٥)).

(٨) لم تكن صلوات غالب ركوعاً وسجوداً، بل كانت محاورة حميمة بين صديق وصديقه، وقد ربطت بينهما المودة والعتاب بل والدلال" أنشودة، ص ١٦٥. ويردد حقى مرات متعددة: "كان منتصباً أمام ربه"، نفسه، ص ١٦٢-١٦٦.

(٩) دمع، ص ٢٧.

مناسبة أخرى يكتب عن الشعر الذى كتب فى أوج ازدهار الإسلام وعظمة العرب.^(١٠) وهذا الادعاء باستقلال الإسلام عن الارتباط بأى قومية واحدة يبدو تمجيذاً لإصرار أتاتورك على أن إسلام تركيا لا بد أن يقطع صلاته بالجزيرة العربية. إن هجوم مصطفى كمال على الإسلام فى البداية كما يقول يحيى حقى، لم يكن على الإسلام نفسه، بل على اغترابه عنهم، والتركيز على الأصل وعلى الطابع غير التركى لدين الشعب التركى. لقد أيد استخدام ترجمات القرآن،^(١١) حتى يتكامل الإسلام التركى بشكل أكبر مع حياة شعبه، وذلك بجعلهم يصلون بلغة الدولة. ولأنه لا يمكن التخلي عن الإسلام دون تغريب الناس، فقد كان الخيار الوحيد أمام مصطفى كمال أن يقدم الإسلام تركياً قدر الإمكان. والأمر الحيوى فى ذلك كان استبعاد كل أثر للصلة بالعرب.

كان هجوم أتاتورك على الإسلام إذن، هجوماً على العروبة: وكان الدين هو السلاح الذى استخدمه. لقد أصبح الدين أداة هوية، أداة لإدراك الذات كينونة مستقلة منفصلة. لقد كان قوة مفرقة فى عالم يبحث عن الخروج من بابل. إن أى محاولة لتدعيم الخلاف كانت عامل ركود، بل عامل تقهقر.^(١٢) كان هذا حقيقياً فى بداية القرن العشرين، وصار أوضح فى عام ١٩٤٨^(١٣). لقد كشف ظهور إسرائيل أن الدين، بالتكامل مع عنصرية

(١٠) فكرة، ص ٥٣.

(١١) بتحرير الإسلام من الارتباط بأمة واحدة، استطاع هو أن يستخدمه فيما بعد لتأييد أمة أخرى (دمعة، ص ٣٩).

(١٢) دمعة، ص ٥٤، وانظر أيضاً؛ حقيية، ص ١٠٢، وصحيفة التعاون، ٢٣ مايو، ١٩٦٠.

(١٣) يمكن الاطلاع على توضيح شيق لموقف حقى من إسرائيل فى مقالاته وافتتاحياته كرئيس تحرير لمجلة "المجلة". وتبدو النغمة التى يستخدمها فى مقالاته السياسية المكتوبة مفصحة عن مشاعره الحقيقية. وفى يوليو ١٩٦٧ يصل القارئ لأول مرة إلى مدى ما لدى حقى من مرارة ونقد. فهو يستخدم الصيغة العادية للاحتفال =

صارمة، يمكن أن يصبح قوة مفرقة؛ فالدين اليهودي الذى أعيد تعريفه باعتبار أنه الصهيونية؛ أصبح نزعة عرقية مقدسة تبرر تأسيس أمة غريبة بالقوة، وتستبعد كل من لم يحمل بطاقة الحزب الصحيح. والحقيقة أن الصهيونية لم تكن مختلفة عن النازية.^(١٤) كان تأسيس هذه الدولة العنصرية/الدينية وسط العرب هو الذى أيقظ حقى على التهديد الكامن فى الدين التتظيمى. وهو يؤكد أنه لى يتقدم الإنسان فإن عليه أن يتجاوز الدين كنظام لتحقيق الهوية. هذه الحاجة للاختلاف، للاستبعاد، غريزة بدائية تقضى بتحريم التقدم. والحق أن يحيى حقى صدى لراذاكريشنان Radhakrishnan^(١٥) فى إصراره على أن تركيز الدولة الصهيونية على الدين قضى على الأمل فى وجود عالم متناغم. لقد أصبحت المشكلة الفلسطينية مشكلة الإنسانية.^(١٦) والمشكلة ليست أن إسرائيل جعلت

=بثورة يوليو: يثنى على إنجازات كالد العالى، والإصلاح الزراعى، والتقدم فى المسرح والفنون الشعبية، ودخول مصر إلى المجال الأدبى الدولى مع ترجمة مسرحية توفيق الحكيم "يا طالع الشجرة". ثم بعد ذلك وفجأة يقطع استرساله ليشرح فى نقد لاذع للولايات المتحدة، تلك التى تحدثت مصر من البداية، ومن خلال الرئيس ويلسون، أن تفتتح على النشاط الثقافى الأمريكى، ثم قامت بعد ذلك وعلى نحو غادر بزرع إسرائيل فى قلب العالم العربى لتبذر بذور الغضب والكرهية. فى أغسطس انزوت كل الإشارات المواربة إلى الشر الذى تمثله إسرائيل ومن يعاونونها. إنه يشعر هو نفسه بأنه محاط بالأعداء، وأن الصهيونية التى خلقت أولئك الأعداء تشبه سرطاناً، سرطاناً ينمو بين الأمم العربية، إنها مشاعر تستيقظ بعد أن ماتت منذ أيام الصليبيين. لقد تمزق حلم امتزاج الأديان والأجناس فى تعاون عالمى. لقد استأصلت إسرائيل فرصة التطور، وقدمت الشك، وعممت فقدان الثقة. "هذه هى نكبتى الروحية.. ووجدتني أرتد إلى التعصب" دمة، ص ٥٥.

(١٤) "ويؤكد هتلر أن النازية هى الدين الجديد الذى سيحرر البشر ويرفع عنهم إصرهم ويفك أغلالهم"، عطر، ص ١٢

(١٥) سري سارفيبالى راداكريشنان Sri Sarvepalli Radhakrishnan "روح العالم التى لم تولد بعد"، محاضرة افتتاحية ألقاها فى جامعة أوكسفورد (أكتوبر ١٩٣٦) ص ١٠.

(١٦) دمة، ص ١٧.

آلافًا من الإخوة العرب بلا بيت. المشكلة أنها فرضت نفسها وسط جماهير متناغمة، فكان أن رجعت هذه الجماهير إلى نفسها لتدرك الاختلافات والسمات المميزة.^(١٧) أصبح كل واحد واعيًا بنفسه كمسلم، أو كمسيحي، أو كيهودي، لا كمؤمن بالله واحد حقيقي، كل واحد يعد نفسه مصريًا، أو سوريًا، أو عراقيًا، وليس مواطنًا في العالم. المشكلة التي تمثلها إسرائيل أبعد من مجرد قمع للحياة، إنها تعليق للتقدم. الموت جزء ضروري في الدورة الطبيعية، أما وقف التطور فليس كذلك.^(١٨)

ومهما يكن من أمر، فإن الإسلام كدين يبدو وكأنه قد فقد ديناميته، أو كأن قلبه النابض أصبح محتجبًا. ووصف حقي للمساجد، وخصوصًا في إسطنبول، توضيح جيد لذلك. إذ يبدو أنها لا تملك شيئًا لتقوله أبعد من عظمتها وجلالها الماديين.^(١٩) إنها رمز للتخلف والجمود.^(٢٠) ومع ذلك فإن هذه الآثار الصامتة تشير إلى قوة وحيوية اتسعت ذات يوم لقوة أمكنها أن

(١٧) اليهود المصريون الذين كانوا يعيشون حتى الأربعينيات في سلام ووثام مع جيرانهم توقفوا فجأة عن أن يكونوا مصريين، مرة وللأبد. أصبحوا يهودًا، وأصبحوا أيضًا غرباء (عطر، ص ١٩٩).

(١٨) للاطلاع على رأى آخر في دور إسرائيل في وقف التطور مع إشارة محددة إلى العالم العربي يقول عبد الله العروى: "الحقيقة الواضحة التي لا يمكن إخفاؤها أن إسرائيل بمجرد وجودها عرقلت تطور العرب، وأصبحت واحدًا من الأسباب المعوقة لعمليات التاصيل المستمرة؛ فكل ليبرالى علمانى تقدمى يظهر وكأنه من مؤامرات الدعاية الصهيونية والإمبريالية" راجع عبد الله العروى: أزمة المثقفين العرب: النزعة التقليدية أم النزعة التاريخية؟ (باريس ١٩٧٤) ص ٢١٢.

(١٩) دمة، ص ٢٥.

(٢٠) نفسه، ص ٦٢. "في ذلك الزمان كان الأزهر، وعلى خلاف ما هو عليه اليوم إذ أصبح معزولاً عن القاهرة - كان قلب المدينة النابض؛ فمنه فقط كانت الثورات تنبثق، وكانت صيحات الحرب تتجاوب. واعتاد سكان القاهرة أن يغلقوا أعينهم عن الأزهر ونشاطاته"، حقي: "الجوانب الفكاهية في المجتمع المصري أيام الجبروتى"، البلاغ، ١ أبريل ١٩٣٠.

تتحدى ما هو أبعد من التدخلات الخفيفة، من تحديها للغزو النابوليوني.^(٢١) إن تاريخ هذه الآثار، وليس واقعها الحالي، يقف شاهداً على العظمة التي تكشف بقوتها ضعف الإنسان. ما هذا الضعف؟ ليس شعوراً سلبياً بانعدام التناسب، بل هو إدراك لعدم الكمال، ثم كفاح إيجابي حينئذ نحو الكمال المحمدي، الكمال الذي يمثله المسجد الكبير للسلطان حسن، رغم أن له جذوره في الأرض فإنه يسمو مشيراً إلى بعد هناك. ويرى حقي أن كماله نتيجة لتراكب قوى متناقضة: الأمان والخطر، الشوق الروحي والتخطيط الفكري، الوعد والوعيد.^(٢٢) في فنائه المفتوح ككل مساجد القاهرة القديمة، يكون الإنسان مع الله ومع الطبيعة في الوقت نفسه؛ لأنه هنا لا حجاب بينه وبين السماء، بينه وبين الكون كله.^(٢٣) هذا المعنى للقاء المتعارضين يمكن العثور عليه أيضاً في مسجد آيا صوفيا بإسطنبول، ولكن يا له من لقاء بارد! في عام ١٤٥٣ أصبح آيا صوفيا مسجداً داخل جدران كنيسة، وظل المسجد والكنيسة متلازمين، كل منهما يمنح القوة للآخر. ومثل هذا الاتحاد للأبنية المعمارية الدينية يعبر بوضوح عن توق حقي لاتحاد الأديان. إن إدراك القيم المتبادلة تقوى ولم يضعف بالهدام الحدود.^(٢٤) ولكن بيت الله هذا أصبح بمرور الوقت متحفاً وفقد دفته الروحي. لقد انطوى آيا صوفيا على نفسه، ولم يكن من الممكن حدوث تواصل من جديد. ومثل شخص جميل ولكن أبكم، كانت ابتسامته للعالم مجرد انعكاس لابتسامة منظوية على نفسها، ابتسامة "تثير الرثاء وليس الإعجاب". لقد تغلغل الخمود في الدين المتحجر، وكان النموذج هو نفسه في كل مكان: خمود وفساد.^(٢٥)

(٢١) دعة، ص ٣٢.

(٢٢) نفسه، ص ٥٩.

(٢٣) نفسه، ص ٣٣.

(٢٤) نفسه، ص ٤١.

(٢٥) يكتب حقي عن دور إمام الجامع في إسطنبول الذي يخطب في حشد من الناس عن شرور القذارة التي لا يمكن تطهيرها إلا بماء الورد الذي يبيعه لهم.

على أن قدرية الترصد الخارجى لم تستطع أن تغير من طبيعة الإسلام، " فالإسلام جوهرة صلبة لم يكن لأدوات الكشط (التي استخدمها أتاتورك) أن تؤثر فيها. ^(٢٦) إنها القشرة التي يجب تمزيقها وتعريضها للكشف عن الجوهر، تمامًا كما "تكشط" ماري في "قنديل أم هاشم" وبشكل مؤلم، قشرة إسماعيل المتحجرة، لتسمح لمن هو إسماعيل الحقيقي أن يتجلى ^(٢٧)، بعيدًا عن التعليم، وبعيدًا عن المعتقدات الموروثة، و بعيدًا عن سلطة الماضي عليه. وكما يقول حقى، يجب ألا يكون الدين مجموعة من القواعد الضيقة الواضحة بنفسها، لابد من دور للفرد. كما يختلف كل إنسان عن جاره، فذلك تختلف طريقته في الإيمان وطريقته في الوصول للحقيقة. ^(٢٨) بالنسبة للبعض يكون الطريق هو الصلوات اليومية الخمس والحياة التي تقتدى بالسنة، بينما قد يتضمن الطريق بالنسبة لآخرين خطايا واضحة مثل السكر، وذلك كما كان الحال مع غالب. ^(٢٩) الإيمان، والحياة وفقًا لهذا الإيمان، هما إذن مسألة اختيار شخصي. المهم أن يكون كل إنسان حرًا في الطريق الذي يراه مناسبًا تمامًا لاحتياجاته. وما يغضب له حقى أشد الغضب هو الطرق

= (دمعة، ص ٢٣). إمام آخر في منفلوط كان يحفظ خطب الجمعة التي سيلقيها كل أسبوع على مدار العام، بما في ذلك شكر الله على فيضان النيل. وحين جاء فيضان النيل بالدمار الواسع في أحد الأعوام، لم يغير الإمام في نص الخطبة. (خليها، ص ١٨).

(٢٦) دمعة، ص ٣٩.

(٢٧) "كانت روحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها" قنديل، ص ٨٨.

(٢٨) ربما يمكن ملاحظة هذا التسامح بالنسبة للطرق الروحية في رواية لاشين "حواء بلا آدم" (القاهرة ١٩٣٤). فرغم أن حواء قد شعرت بأنها استخدمت من قبل جدتها والحاج إمام، وذلك حين زعما أنهما يعالجانها بالرقى والتعاويذ. وكانت هي تعي تمامًا أنها إذا لم يكن لديها شيء لتقدمه لصالحهما، فإن عليها ألا تصدم معتقداتهما. كان المهم هو وجود معتقد. (ص ٤٨).

(٢٩) يشار إلى الخمر أيضًا مرتين في علاقتها مع الدراويش؛ فهم يزعمون أنهم يقضون حياتهم كلها في المسجد (الإسلام) بينما هم في الحقيقة لا يفارقون الخمار (الصوفية)، انظر دمعة، ص ٢١-١٠٤.

الصوفية التي تمنع على تابعيها العقائد المتحجرة، كما تمنع عليهم التفسيرات الصارمة للنصوص المقدسة^(٣٠). لقد تم انتهاك الحرية وهي حق وشرط للمؤمنين الحقيقيين. حقاً إن التصوف النظامي - قبل كل العلوم الأخرى - هو الذي يثير الخلافات عبر سوء الفهم؛ ومن هنا إدانة حقي للتصوف غير الشرعي، وللدراويش الذين تتضمن ممارساتهم لحظات ذروة، وذلك من قبيل الرغبة في الفم والسقوط على الأرض مغشياً عليهم، ومثل الدوار والزعم بأن الخمر حين يشربونها يتم تطهيرها بأجسادهم الطاهرة^(٣١) وسيوضح أن أخلاق حقي مستمدة من الإجماع؛ فإذا هلك رجل لمسلم عظيم، وبرغم أن هذا سيبدو سلوكاً مخطئاً، فإن خطاياهم حينئذ تصبح مغتفرة بالنظر إلى نتائجها؛ فلأن كل شخص يحكم عليه بأنه أصبح مسلماً ورعاً، فإن كل ما فعله يصبح حينئذ خالص النية.

الزهد بديلاً:

يقول حقي: لكي تعبد الله حقاً، عليك أن تتحرر من الزمان، ومن المكان، ومن الجسد خصوصاً. يقول: هذه هي الحرية التي يتسم بها المتصوفة الحقيقيون الذين يناضلون، لا من أجل البطولة في معركة الحياة، بل من أجل تحرير الروح من عبودية البدن^(٣٢) ومن الغريب كما لوحظ منذ قليل أنه يرى هذه الحرية أحياناً نوعاً من الهرطقة إذا أدت بالفرد إلى بناء دينه هو الخاص^(٣٣). ومع ذلك فإن هذه الحرية - بالنسبة لحقي - ليست حالة تكتسب، بل نعمة تمنح. إن السعي وراء مثل هذه الحرية لا يؤدي إلا إلى

(٣٠) نفسه، ص ١٤.

(٣١) نفسه، ص ١٣-١٤.

(٣٢) دمة، ص ١٢.

(٣٣) انظر الهامش رقم ٧.

مزيد من التّخندق في سجن من حدود المرء الخاصة به هو وحده. يبدو أن حقى يستخدم حيلة بلاغية ليوفق بين تناقضاته؛ إذ تتدخل العناية الإلهية لتمنحه الإجابة. فإذا كان المؤمن قد أنعم الله عليه؛ فالحرية إذن وبكل انحرافتها الممكنة، تصبح مقدسة. والمؤمن نفسه يصبح صديقاً لله". وحين لا تكون هناك نعمة كهذه من الله يضطر المؤمن لاتباع القواعد والأصول، ولا يستطيع أن يتجاوز سجنه الدنيوى؛ فكل المحاولات لتحقيق مثل هذا التجاوز مدانة.^(٣٤) قضية حقى الخاصة واضحة؛ إذ إنه عندما شعر منذ طفولته بشوق روحى عميق، عمد نفسه فى الأدب الصوفى، الإسلامى والهندوسى على السواء. ونتيجة لهذا بدأ يصبح نباتياً على نحو صارم، باعتبار أن هذه إحدى الخطوات "الموصوفة" فى الطريق إلى الاستنارة. وعرف من قراءاته ماذا عليه أن يتوقع، وحالما يبدو له أنه وصل إلى حالة معينة من الوعى، سيكون قد امتلأ بالنشوة، ليس هذا هو الوجد الصوفى، بل الرضا التام عن النفس. وأصبح هذا أوضح حينما أدرك على نحو رومانتيكى، أن السعادة البريئة التى عاشها طفلاً، حين كانت مغموسة فى أفكاره عن الله، أو حينما كان يحضر الموالد أو حلقات الذكر، كانت تتجاوز بمراحل ما يشعر به الآن.^(٣٥) هل كان ذلك لأنه عقلن ما كان ينتمى إلى منطقة القلب وليس إلى منطقة العقل؟ إن كل انتصار ظاهر على البدن، كان مجرد إعادة تأكيد من جسده أنه موجود كشيء يجب الفرار منه. ممزقاً بين وجوده الطبيعى غير العقلانى، وبين الله العليم بكل شيء، يتجه الإنسان فى حياته الزائلة إلى الاندماج مع أساس وجوده، مع الخلود، ولكن كيف؟ من خلال تلك الأشياء التى هى أبعد ما تكون عن ذاته العاقلة، عن جسده، عن لحمه، تلك الأشياء التى تضعه

(٣٤) تقول التعاليم الصوفية بأن الوصول لا يمكن أن يتحقق دائماً بالجهد الطويل المحتشد، بل هو قبل ذلك هبة من الله. خطوات، ص ٩٠.

(٣٥) مقابلة فى ٢٢ مارس ١٩٧٩. وانظر أيضاً "مولد النبى"، فى دمة، ص ٥٦-٦٠.

قريبًا من الحيوان، والتي يراها في جهله أشياء حقيرة، أشياء ينبغي تجاوزها.^(٣٦) وكل انتصار من هذا القبيل ليس له من وظيفة سوى تحريك المفتاح في قفل السجن الجسدي.

ومن الغريب أن محاولة حقى في فقدان الذات، أدت إلى تأكيد جديد لهذه الذات.^(٣٧) إن الفترة النباتية في حياته لم تؤد إلى التركيز على فرديته الزائلة فحسب، لقد أدت أيضًا إلى التعصب؛ إذ عندما تحول لأول مرة عن نظام حياته الطبيعي، عبر عن التقزز من فكرة ذبح الحيوان وأكل اللحوم. ألسنا - كل الكائنات التي خلقها الله - إخوانًا؟ ومع ذلك يبدو أنه واجه صعوبة في القبول بمثل هذه الأخوة، لا مع الحيوانات فقط، بل مع النساء أيضًا (باعتبار أنهن أنواع برية!). إن وصف حقى المتقزز للنساء اللواتي يتطاوسن بجاذبيتهن الجنسية، رغم أنهن أبعد تمامًا عن الحب الصوفي، يبدو وصفًا متناغمًا بطريقة ما مع عقلية الزهد. وبعبارة محلل نفسي معروف:

"إن الأدب الزاهد.. أدب مهموم بالتطهر الجنسي أكثر من اهتمامه بأي موضوع آخر. فالزاهد موجود لأنه يتعرض للإغراء، لا مرة واحدة بل مرات ومرات. والدور الوحيد للمرأة في الأدب الزاهد مثل كل الأشياء المنحطة أنها تثير الشهوة والرعب من الشهوة.. إن اجتناب المرأة على هذا النحو المهووس ينم عن رغبة شديدة وغير عادية في الاتصال"^(٣٨).

إن رعب حقى من اللاعقلانية المشبهة بالحيوانات، يتم التعبير عنه بشكل واضح في قصة "سوسو"، حيث يصف إحساس الراوى بالاشمئزاز من

(٣٦) "غرائزنا وطبائعنا هي صورة مطابقة لغرائز الحيوان وطبائعه. أهذا جميل أم فظيع؟"، أم، ص ٥٦.

(٣٧) دمة، ص ٤٨.

(٣٨) جى. إم. ماسون: سيكولوجية الزهد، مجلة الدراسات الآسيوية، المجلد الخامس العدد الرابع، أغسطس ١٩٧٦، ص ٦١٦. وانظر أيضًا: دمة، ص ٧٩، و قنديل، ص ١٠٢.

الطفل المونغولي المستوحّد. إذ إن حقى جعل الطبيب يقول: "هذه الكائنات لا
تعمّر طويلاً، كأن الطبيعة تستيقظ من غفلتها وتمحو آثامها"^(٣٩). الإثم هنا هو
الطفل. أمى مجرد مصادفة أن نادلة الحانة الجميلة الساحرة فى قصة "إزارة
ريحة"، كان اسمها أيضاً "سوسو"؟

انطلاقات حقى فى ممارسة الزهد تبدو محاولة مجهضة لمقاومة القيود
الثقافية التى أدركها فى نفسه. ولكنه بمرور الوقت استطاع أن يدرك أن
تجنبه للحوم أصبح تعصباً، أى نقيض ما أراد أن يفعله. طريق الزهد محاط
بالمخاطر التى تترصدنا فى كل زاوية، وجاهزة لاصطياد الغافلين.

اللحظة الروحية والاتصال بها:

وهكذا يكون مأزق حقى أن التجربة الشخصية، رغم كونها مثالية،
فإنها تمثل شراكاً لا نهاية لها، وأن الدين المؤسسى - بغض النظر عن كونه
مرشداً روحياً - هو أداة للسلطة.^(٤٠) الدين المنظم هو العلاقة الاجتماعية التى

(٣٩) عنتر، ص ٤٤. (والتركيز على بعض الكلمات من عندى) وحيث إنه قد أشار فعلاً
إلى الرغبة فى قتل هذا "الوحش"، فإن القارئ مدعو للاعتقاد بأن الحادثة كانت خطأ
الراوى فى الأساس. ومن المهم أن نلاحظ أن حقى يكتب عن "محو" الخطيئة
(وليس البحث عن خلاص منها) وتلك نظرة إسلامية فعلاً للخطيئة. كما أن من
الجدير بالذكر أن الراوى هو الذى يأخذ على عاتقه محو هذه الخطيئة المحددة،
وذلك من خلال السماح للطفل أن يتفلسف من بين يده وهو فى الشرفة.

(٤٠) «يقدم خالد محمد خالد مرة أخرى تفرقة مشابهة، بين الدين الحقيقى والدين الزائف،
بين ما هو جوهرى وما ليس كذلك. غير أن الدين الحقيقى بين يديه فقد معناه فى
الحقيقة، وأصبح "مصدراً للقوة"، والإخاء، والمساواة" ليس أكثر، موقفاً روحياً أكثر
منه عقيدة. بل إنه يقدم تفرقة أكثر حدة، وأكثر جرأة مما قدمه المفكرون السابقون
عليه؛ فالدين الذى يتداخل فى منطقة العالم الدنيوى دين زائف، إنه أداة للـ"كهانة"
فى محاولاتها لاكتساب القوة والإبقاء على الناس فقراء جاهلين» أ. حورانى: الفكر
العربى فى العصر الليبرالى ١٧٩٨-١٩٣٩ (لندن، ١٩٧٠) ص ٣٥٣.

التي تنشأ بين أناس يرون في الدين وسيلة لشكل من أشكال السيطرة. ولكن لا مكان في منظومة يحيى حقى المثالية لدين يلعب دوره كآلة من آلات السلطة؛ فالدين بالنسبة له مسألة شخصية، صوفية تكون فيها كل اللغات لغة واحدة، حديث مع الله. ويبدو أن المشكلة تنشأ حينما تتحول هذه اللغة وتتجه نحو التواصل، حينما يتحول الحديث مع الله إلى حديث إلى رجل. يبدو أن التجربة تفسدها الكلمات التي لا بد من أخذها من العالم المادى، مهما تتخذ من قناع رمزى. ويدرك حقى هذا الفساد الذى يعثور التجربة إذ يزعم أن الفنان - وهو الصوفى الذى يعبر عن تجربة متسامية^(٤١) - يولد من أول امرأة تكذب، لأنها كانت أول من قدح شرارة ذكاء.^(٤٢)

ورغم أن التجربة المتسامية تجربة معطاة (لا تتعدى اللحظة، وليس لها من دافع غير نفسها) إلا أنها حين تخضع للعملية الفكرية، وحين يتم التعبير عنها، نستطيع أن نرى أن لها غاية مفروضة عليها، وهى الإقناع. وهذه الرغبة فى الإقناع هى التى تفقد التجربة ما يجعل منها تجربة شخصية، مما يحولها إلى وسيلة للسيطرة. وحين يتأسس دين التواصل الاجتماعى يدخل الفساد. إن نزوع إسرائيل إلى الاستبعاد، ونزوع تركيا إلى الاستبعاد، ليس مختلفاً عن نزوع ألمانيا النازية الاستبعادية، حيث يتم توظيف الأيديولوجيا السياسية كدين تفرضه الدولة. السلطة حقيقة من حقائق الحياة. وكذلك الحال

(٤١) دمة، ص ٤٨.

(٤٢) يعيد حقى سرد القصة التى حكاها رسامو الكهوف عن اصطيات الرجل لرفيقتة الثانية. فبعد اصطياتها توسل إليها أن تعود إلى كهفه حيث التقى برفيقتة الأولى التى أزعجها هذا التحول الجديد فى الأحداث. قضت ليلة مختطفة تتساعل كيف يمكنها أن ترد على زوجها بعد خيانتة. ووقعت أخيراً على خطة. عند الفجر تمكنت من استهلاك رجل ثور كان زوجها قد انتزعها من فم أسد. وحين استيقظ زوجها أخبرته أن زوجته الجديدة قد التهمت اللحم خلال نومه. سرعان ما اكتشفت الكذبة. ولكى تهدئ من غضبه أعلنت السيدة الماكرة أن بطنها قد انتفخت بطفله، ولم يكن أمام الزوج من خيار الآن إلا أن يمارس لعبتها. أخبرها أنها كانت أجمل مخلوق فى العالم: والفنان كما يقول حقى، هو ابن هذه المرأة (فكرة، ص ٦٣-٦٥).

بالنسبة لعالم حقى المثالى؛ فلكى يكون صالحاً للسكنى يجب ألا يسكنه إلا النساك.^(٤٣) ومن المثير هنا أن تقارن بالمويلحى: "لا راحة فى الدنيا إلا لمن تتسك وتزهد، ولا سلامة من الخلق إلا لمن اعتزل وتوحد. وأبعد الناس عن معاشره البرايا، أقربهم إلى كرم السجايا".^(٤٤)

التصوف الفكرى:

الرغبة فى الوصول إلى الحقيقة هى شرط الإنسان عند حقى. خصوصاً الإنسان المتصوف والفنان. وعلى الإنسان لكى يفهم هذه الحقيقة أن يكون طاهراً، مطهراً من الغوايات الأرضية، مطهراً من عقله، بالطريقة التى قد يجد معها غاية لحياته.^(٤٥) وباستخدام مخيلته التصويرية بالذات يصور حقى أوضح تصوير، مبادئه الحقيقية التى تكاد تكون غير واعية، وذلك كما فى الوصف التالى لكازينو:

" كلما مررت على دار عتيقة تتهدم سحرنى هذا البياض الناصع الذى يلعلع به فتات قلبها الخبيء، وأعجب ببراءته وجماله، ثم يهزنى هذا التناقض بين الجمال والخراب، وأرثى لهذا القلب الذى عاش فى ستر يتكتم أسرارته، وقد فرض عليه فجأة أن يتعري أمام الناس، ثم يسرح ذهنى ويتمثل لى - ولا أدري لماذا - بياض أسنان جثة بالية فى الصحراء، هى أيضاً جميلة رغم بشاعة الموت."^(٤٦)

الاهتمام الذى تثيره الدار ليس جاذبية عابرة، بل انهماك دائم ومرضى:

(٤٣) الفنان الإيطالى بولدينى الذى ظل - رغم شهرته - فى مدرسة قريته يزدري أضواء روما، هذا الفنان كان شاغله الأساسى هو الخصوصية الشخصية والتوحد. (فكرة، ص ١٨١-١٨٢)

(٤٤) محمد المويلحى: حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمان (القاهرة ١٩٦٤) ص ١٣١.

(٤٥) دمة، ص ١٢-١٠٧، خصوصاً ص ٨٠.

(٤٦) نفسه، ص ١٤١.

"كلما مررت.. إن قوة هذا الافتتان يؤكد عدم التوقع لمن يمر، فيجد نفسه وقد سحرته الشهادة اللاقطة. الشهادة، رمز الطهر ورمز الجمال أيضاً هنا - تشير إلى الفتات المتألق لقلب البناء المتهم. لقد جذب سحر هذا الطهر والجمال الكاتب الذى كان سلبياً فى البداية، وذلك ليمزقه التناقض بين الجمال من ناحية والخراب من ناحية أخرى. ثم يأتى هدوء الحزن مع إدراك أن ما كان يلعب فى البداية، هو فى الحقيقة الضوء الباهر الناتج عن تعرية أسرار القلب. وحين تبحث الصورة عن نهاية، يعود حقى إلى سلبية الأصلية ويكتفى بمشاهدة ألعاب خياله. إن شهادة المبنى تتعكس فى أسنان الجثة. هذه الحلقة هى التى تسمح للقارئ باستدعاء صورة القلب المتعري مع صورة أسنان الجثة، أى مع أكثر الأجزاء تحملاً فى الجسم من الوجهة التشريحية. إنه القلب فى النهاية الذى سيصمد وسط الخراب الذى هو الجسد. سيشرق جماله علينا، حتى مع قبح الموت، وبالرغم منه.

ما الذى يفعله القلب؟ إنه يعيش التجربة. أما العقل فليس له إلا تشغيل المادة التى يمدده بها القلب: "عقل الإنسان هو وحده الذى يهضم الكون، وليس فى الكون كله مخلوق يهضم عقل الإنسان." (٤٧) الكون - أساس وجود المرء، وأساس إبداعه - هو المستوى الذى يتحد عنده الإنسان بالعملية الإبداعية. (٤٨) والوحدة الناتجة عن ذلك تتحقق من خلال استيعاب أن الروح الفردية متطابقة مع الذات الكونية. (٤٩) ولكن رغم أن العقل هو الذى جعل من الإنسان سيد الكون، يبدو أن هذا العقل نفسه قد ميز الإنسان عن الكون الذى يسيطر عليه، وحرمه بهذا من الاندماج معه: "فإذا دعوت لك أيها القارئ أن يشفيك المولى من ذكائك ويهيك قسطاً كبيراً من السذاجة فاعلم أننى أدعو لك بخير..". (٥٠)

(٤٧) نفسه، ص ٨٦.

(٤٨) ناس، ص ١١٢.

(٤٩) فكرة، ص ٦٥، ونظر أيضاً دمعة، ص ٨٠.

(٥٠) فكرة، ص ٦٦.

ومع ذلك، ورغم مساعيه من أجل نوع من التصوف (طريقة في الحياة في توافق كامل مع القلب، بحيث يستطيع أن يعيش الوجود بالمعنى الكامل متحرراً من ذاته الفردية) فإن تصوف حقى شديد التوجه إلى الإنسان. لقد قال إن أولئك الذين لمسوا الرعاية (النعمة) في عيون الله، أولئك فحسب هم من سيكتسبون حقاً، درجة من الوعي تتجاوز تلك المقترنة بالكائنات البشرية العادية. أما الآخرون، ويبدو أن حقى يعد نفسه واحداً منهم، فربما يقتصون فقط قبسات من النور المقدس الذي يغمر روح سيد درويش^(٥١)، ويعمر مسجد السلطان حسن. ما أصعب أن تتصور نور الله ممتزجاً بنور العقل الإنساني الذي أبدع ذلك القوس المحيط بالقبلة، ولا يزال يرفع عقول من يتأملونه إلى مستوى نوره هو، مستوى ما فيه من إلهام إلهي. هنا تكون هداية الله، وحتى إذا بدا أن أولئك الذين استناروا بعممة الله، وأولئك الذين تلقوا عطاياه النازلة لهم - لهم ألسنة شتى، فإن لغتهم واحدة^(٥٢). إنها لغة النبي^(٥٣) كما جاءت في البردة، أقدس القصائد^(٥٤). هذه القصيدة شاهد واضح على قوة الفن التي ترفع الإنسان (القارئ أو المنشد في هذه الحالة) إلى مستوى الإلهام الحقيقي^(٥٥). منها ينبعث نور لا تراه الكائنات البشرية الأخرى الفقيرة. ولتوضيح معنى الظلمة التي يعيش فيها معظم الناس، يمكن للمرء أن يستخدم صورة المرأة العمياء التي تتلو القرآن في مناسبة المولد النبوي:

(٥١) نعمة، ص ١٠٣.

(٥٢) نفسه، ص ٥١.

(٥٣) "لغة مليئة بالنور الذي يخرج من بين ثناياه اللؤلؤية" (نفسه، ص ٥٨).

(٥٤) إن على القارئ - قبل أن يقرأ هذه القصيدة التي لها خصائص التعويذة - أن يقوضاً ويتجه إلى القبلة وينشدها بحرص (نفسه، ص ٩٠).

(٥٥) حقى واحد من النقاد القلائل الذين لاشك في قيمتهم الأدبية؛ فقد حكى لى عن معارضة شوقي المكتوبة على وزن وأسلوب قصيدة البردة نفسها، لكنه يعدها أفضل منها بكثير (مقابلة، القاهرة ٣٠ مارس ١٩٧٩).

"تجّحظ عيناها وهي مفتوحة، كأنها حيوان هلامي خرج عريّاتاً من قوقعته، من ظلال، أعماق المحيط إلى عالم غير عالمه، فيه شيء لا يعرفه اسمه النور" (٥٦).

وحين يكتب حقى عن صديق كان مغرماً بالمسرح، يصفه تحت الأضواء الساطعة في الملاهي الليلية، ممتعاً على الصخب، بينما هو نفسه شارب لدرجة فقدان الوعي. (٥٧) إن التداخيات التي تثيرها كلمات "ضوء" و"خمر" و"يفقد وعيه" تحول صورته إلى صورة صوفية، وهي صورة تتسع بعد ذلك حين يمجّد حقى الطهر الداخلى لهذا الرجل نفسه. بإمكانه أن يتعرض لكل قذارة العالم، لكنه يخرج بعد ذلك ولم يمسسه سوء.

إن صوفية حقى، كما قد يتضح من المناقشة السابقة، لم تكن مسألة تثبيت تأمل في إطار حالة من الاتحاد، إنما هو وعى متصل بـ "آخر". هل يمكن تشبيه حقى إذن بالصورة الأصلية للمتصوف لدى فرويد، وهو الذى يعتزل العالم الحقيقى ليعيش فى عالم خلقه هو، عالم سكانه من مساجين نرجسية المتصوف؟ يبدو أن الإجابة: لا؛ فاعتماد حقى على الآخرين هو نوع من الروحانية التى تتوب عنهم وتبحث عن متأمل. قصيدة البوصيرى استطاعت أن ترشد الروح إلى الجمال والطهر والبراءة، (٥٨) وأحمد خيرى سعيد طهر قلوب مستمعيه (٥٩)، وحقى أحب رباعيات جاهين لأن "عصارتها" (٦٠) هى الدم الذى يجرى فى عروقى منذ مولدى فى المهد الذى نشأ فيه حافظ وجلال الدين ورابعة العدوية ومحي الدين وابن الفارض (٦١).

(٥٦) دمة، ص ٦٠.

(٥٧) نفسه، ص ١٠٦-١٠٧.

(٥٨) نفسه، ص ٩٦.

(٥٩) نفسه، ص ١٢١.

(٦٠) التركيز على بعض الكلمات من عندى.

(٦١) عطر، ص ٧٦.

لقد وجد حقي نفسه في رباعيات جاهين مع متصوفة الإسلام الكبار. "إن بحثه في الغير هو في الحقيقة بحث عن نفسه، وهذا هو السر في سحر هذا الغير له" (٦٢). وفي الكونشيرتو يصف حقي كيف يشاهد المؤلف الموسيقي وهو ينتظر اللحظة التي ينعدم عنده فيها الإنسان فلا يبقى إلا الفنان:

"اللحظة التي من أجلها ولد على الأرض، كأنها على قصرها هي كل عمره. أمامي رجل خالط جميع عباقرة الموسيقى، فنذت أعمالهم إلى روحه، أصبحت جزءاً من كيانه". (٦٣)

إن حقي ينظر في الآخر على أمل أن يرى فيه الشيء الذي يشك فيه، لكنه لا يستطيع أن يدركه أو أن يحدده في نفسه هو. (٦٤) في "مرآة بغير زجاج" يصف الراوي غضبه من عدم قدرته على رؤية ذاته الحقيقية. ففي جريه وراء هذا الوهم يعرض نفسه لقوى الطبيعة "في البر والبحر". يبحث عن المتصوفة والمجانين و"حتالة الأرض"، ودائماً على أمل أن يجد في قلوبهم الممزقة، مرآة قد يرى فيها وجهه هو. وذات يوم يخطئ صاحب المحل ويظن أنه فؤاد فهمي، وهو مصور يشبه الراوي شبيهاً كبيراً (٦٥). وبلهفة يبحث الراوي عن هذه المرآة التي طال الشوق إليها. لكن الشكوك

(٦٢) أنشودة، ص ١٠٥. "يبحث المرء عن الآخرين لدرجة أنه قد يرى وجهه هو" ناس، ص ١٢١.

(٦٣) تعال، ص ٥٢.

(٦٤) عنتر، ص ٤. "أن يرى المرء نفسه، هذا أصعب من أن يرى آخ" و "فمن هذا الآخر يدرك هو فجأة أنه تقدم في العم" ناس، ص ١٠٩.

(٦٥) قال حقي إنه اختار مصوراً فوتوغرافياً، بشكل لا واع، وكان قد أدرك في تأملاته ما في اختياره من تراكب، وذلك حيث تذكر الآية القرآنية: "صورناكم في الأرحام" (النص الفعلي للآية "وهو الذي يصوركم في الأرحام..") آل عمران: ٣. أول مرة يلتقى فيها الراوي بفهمي كانت في غرفة مظلمة، أو كما يقول حقي: في الرحم. وبعد هذا اللقاء سيوضح "التطور" و "الصورة" من هو الإيجابي ومن هو السلبي (مقابلة، القاهرة ٢٤ مارس ١٩٧٩).

والمخاوف سرعان ما هاجمته. مَنْ مِنْ هؤلاء الرجال المتطابقين هو الأصل وَمَنْ الصورة؟ وحيث إن الشكل الذى أعطاه الله لكل إنسان تعبير عن شخصيته، وعن حياته وطموحاته، فماذا يحدث لو تكرر هذا الشكل؟. إذا كان من الممكن أن تكون هناك "أنا" أخرى، فإن من المؤكد أن المرء تكرر، ذلك أن هذين الجسدين يجب أن يُمنحا أرواحًا متطابقة. إن ذرات أحد هذه الكائنات لا بد أن تندمج فى محيط غير معروف، منه صيغت فى البداية كل هذه الكائنات، "تمامًا كما تعود قطرات المطر إلى أبيها البحر"^(٦٦). لقد أفضى اللقاء بين الراوى وفؤاد فهمى إلى تداعيات ممتدة، يشعر الراوى فيها بنفسه فى حالة جذب وصد فى الوقت نفسه كما لو أن حياته امتصّت منه لتغذى فؤاد الذى يبدو أنه يعيش للاثنتين. بعدها وفى يوم قائظ من شهر أغسطس، يسمم الراوى قرينه. لقد تم إهلاك الجرثومة، ولكن أنى لهذه الجرثومة أن تترك مضيقها؟ ورغم أنه رأى شكله فى جوانب متعددة؛ فإنه لم يكذب يفهم ما هو حقيقة؟ لقد ولدَ لقاءه بـ"نفسه" نضالاً مريراً من أجل البقاء، وهو ما حصل عليه فى النهاية بشكل غير مفهوم. ودون أن تعطيه صورة موحدة عما يكون، لم تتجح هذه المواجهة إلا فى التركيز على جزئياته، وتعدديته. أى جزء منه هو الذى سمح لفؤاد فى البداية أن يتغذى عليه؟ وماذا كان رد فعل الجزء الآخر؟

وحيث إن الإجابة لا يمكن أن توجد فى ذات واحدة، كان الحل بالنسبة لحقى هو التحول إلى آخرين. لا بد من البحث عن سيد، وعالم حقى مسكون بمثل هذه النماذج^(٦٧). إنه يؤكد أن الكتب حول سادة المتصوفة - الحلاج

(٦٦) أم، ص ٢٢.

(٦٧) "ولم يكن مبعث ميلى إلى التصوف منطقته النظرى وحده، بل سيرة أئمتة، الإنسان قبل مذهبه" (دمعة، ص ١٢) قال حقى إنه لم يجد له "قطباً"، رغم أنه بحث لسنوات طويلة. وله تعليق طريف فى هذا السياق: إن القطب لا يمكنه أن يستقر فى منصب دينى؛ لأنه سيفقد خاصية البراءة الروحية التى يتمتع بها للقطب فى المجموعة الدينية. فى إحدى المرات قيل له عن تركى يجب أن يزوره فى إسطنبول: قطب=

ورابعة وابن عربى وبليك وسويدنبورج^(٦٨) - قد جذبته خارج هذا العالم وأخذته إلى عالم الروح. إن إقامته بأرض 'أنبتت جلال الدين الرومى كانت إقامة مفيدة فى تحوله - كما يقول - إلى أشياء صوفية^(٦٩). تصوف حقى ليس تصوفه هو، بل انعكاس لسلوك سادة المتصوفة. فلماذا يضطر، وعلى عكس الحقيقة أن يشير إلى نفسه بأنه "هذا النباتى الصوفى الروحانى المتبتل الذى لم يستطع أن يقنع أحداً حتى نفسه بهذه الروحانية،^(٧٠) روحانية قائمة على وهم أن الإجابات يمكن أن توجد خارج ذات المرء.^(٧١) فى النهاية، ويأساً من نفسه ومن فداحة المهمة الملقاة على عاتقه، يترك التصوف والممارسات الصوفية باعتبار أن هذا من ترف الأغنياء. يقول:

"وقد ثبتت لى فى تلك الأيام حقيقة لا أزال أومن بها، وهى أن
المليونير أقدر بكثير من الفقير على التقشف"^(٧٢).

ويقول مرة ثانية:

"تمنيت ذات يوم أن يحل عنى الفقر لأصبح من أكبر الأغنياء،
لماذا؟ لأنى أريد أن أعرف لذة التقشف"^(٧٣).

=محتمل. ورغم أن رحلته كانت عديمة الجدوى، فإنه مر فى الطريق بتجربة مثيرة. لقد دخل فى مصعد ذات يوم وشعر بانجذاب شديد نحو أحد الرجال فى المصعد، واتضح أن الرجل هو بول إستراندن وهو مصور فوتوغرافى أمريكى (انظر الهامش رقم ٦٥) ورغم أنهما تراسلا باختصار، لم تعد هذه العلاقة بشيء. وحقى يحس أن هذا ربما كان قطبه الذى طال انتظاره (مقابلة، القاهرة ٢٠ مارس ١٩٧٩).

(٦٨) حقيقة، ص ٧٣-٨١.

(٦٩) دمة، ص ١٦.

(٧٠) نفسه، ص ٤٦.

(٧١) نفسه، ص ٥٥.

(٧٢) نفسه ص ٤٦، وأنظر أيضاً ص ١٤.

(٧٣) ناس، ص ١١٦.

هذان المثالان لابد سيلقيان الضوء على موقف حقى المتطور من التصوف؛ فهو كناقذ اجتماعى يدين التصوف، ناقلاً إياه إلى منطقة الأثرياء^(٧٤). يمكن لإنجلترا وبلجيكا وفرنسا أن توفر التصوف، وما ذلك إلا لأنها مؤيدة بجيوش وأساطيل تحمى كرامتها. أما مصر، فهي من الضعف - روحياً ومادياً - بحيث لا تسمح لنفسها بمثل هذا الترف.^(٧٥) وهذا الرأى يريده خالد محمد خالد حين يزعم أن الدين الحقيقى لا يكون ممكناً إلا حين يوجد العدل الاجتماعى والاقتصادى.^(٧٦)

الفنان والمجتهد الفرد

والنتيجة غموض، فمن ناحية هناك حقى المصرى الفقير جداً بالنسبة للحياة الروحية. ومن ناحية أخرى هناك حقى الفرد المنجذب لهذه الحياة. ولكن بما أن بؤرة تركيزه هى الإنسان فقد تمزق؛ فمارساته الصوفية عزلته باطراد عن العالم المادى، هذا العالم الذى هو المبدأ المطلق والوحيد الذى كان بإمكانه أن يندمج فيه حقاً وأن يستمتع.^(٧٧) وهنا بالضبط كانت تقع أزمة الشخصية، فهو يرغب من الناحية المثالية فى تجاوز العالم المادى، ولكن الواقع فى بلد كمصر يشده إلى قرينه، ويجعل مثل هذا التجاوز هروباً جباناً، تتكرراً لواجبه، وتتكرراً لميوله كلها، أن يكون مع ناسه، وأن يعبر عن مشكلاتهم وطموحاتهم.^(٧٨) فأحلامه أحلامهم، إنه يحلم بالمستقبل الذى يصبح

(٧٤) خطوات، ص ٩٩.

(٧٥) دمة، ص ١٦.

(٧٦) خالد محمد خالد، من هنا نبدأ، (القاهرة ١٩٥٠) ص ٤٣.

(٧٧) دمة، ص ٥٣.

(٧٨) "هذا هو الحال مع الكتاب الجيدين، فهم دائماً يحلمون، وغالباً ما تصل أحلامهم إلى مستوى مبهر ومدش" طه حسين، نقد وإصلاح (بيروت ١٩٦٠) ص ١٥٢.

الفهم فيه مطمئنًا، وتكون فيه لغة الرأس هي نفسها لغة القلب.^(٧٩) يحلم بالسلام والمساواة، خصوصًا بين الغنى والفقر، فحينئذ يمكن تحقيق الحلم المطلق: أن تتطور حياة روحية جماعية، فى سياق مجتمع مسالم وقوى اقتصاديًا. يقول:

"أحلم بجنة لجميع المؤمنين الصالحين من كل ملة..

وبلغة واحدة مصدرها القلب..

وبجنس واحد اسمه الإنسان، لا فرق بين أبيض وأسود وأصفر..

أحلم باليوم الذى تسرح فيه الجيوش، وتحطم الأسلحة؛ إذ لا عدوان من شعب على شعب..

أحلم باليوم الذى تدرك فيه الشعوب الحقائق وتملك إرادتها وتملى كلمتها"^(٨٠).

ويقول:

"..لا يفارقتى حلم بأن أعود للمذهب النبائى بعد أن هدأت النفس.."^(٨١)

أداة التعريف المستخدمة قبل كلمة "نفس"، وليس ياء المتكلم الملحقة بها، تبدو وكأنها تشير إلى أنه على الرغم من أن موضوع العبارة الرئيسية هو "أنا" يحى حقى، فإن موضوع العبارة الفرعية موضوع عام. التعبير الفردى أريد منه دلالة عامة.

إن الحاجة إلى التعبير عن أحلام الناس جرجرت حقى إلى مازق؛ إذ

(٧٩) عطر، ص ٣٨.

(٨٠) دُفعة، ٥٢-٥٣.

(٨١) نفسه، ص ٤٩.

عليه أن يختار بين الوجود محتشداً ولكن وحده، والصيغة الفنية الجماعية بما يقتضيه ذلك من فساد.!. والانقسام الناتج عن هذا يتضح جزئياً في مناقشته للكاتبين الروسيين توريغينيف وتولستوى. توريغينيف متصوف بطبيعته، منفتح على الإلهام، والمرة الأولى التي استخدم فيها حقى كلمة "تصوف" مع توريغينيف قرنها بالصفة "خشن"، وهي كلمة توحى بالخشونة والأرضية.^(٨٢) أما تولستوى فهو على العكس متصوف دينى صريح. توريغينيف يوصف وكأنه شخص يذيب نفسه فى الطبيعة وفى القمر. أما تولستوى فيوصف وكأنه يقاتل عواطفه الأرضية معلناً فى فزع: "أنا أسير الطين". وعلى حين يذهب توريغينيف إلى الغابة ليراقب الطبيعة عن قرب، يذهب تولستوى إلى هناك وفى يده كتاب توريغينيف، وقد حركته حماسه الدينية حتى الآن من الطبيعة التى لديه، لكى يتلقى تفسيرها من فنان ما^(٨٣). وحقى بفضحه للتصوف الدينى، يوضح أن روحانية الفنان أكثر شمولية. لقد كتب توريغينيف الذى دخل معه فى نزاع مرير، وكنوع من المجاملة قدم له نصيحة، أن يترك التصوف ويعود لخدمة الفن للفن، حيث تكمن روحية أعمق.^(٨٤)

ورغم أن كل أشواقه طفلاً وشاباً كانت لعالم الروح، فإن الأرض هى التى استخلصت ولدها. لقد أصبح حقى نباتياً لا يأكل إلا المكسرات والخضروات والحبوب،^(٨٥) رفض للثقافة لحساب الطبيعة، ورفض للإنسان لحساب الوجود. وهذا النزوع إلى العودة لطريقة بدائية فى الحياة لا تعقدها المعايير والأعراف الاجتماعية، يمكن النظر إليه باعتبار أنه متمم طبيعى لحياة الإخلاص الصوفى: شرط الوصول إلى إدراك. ومهما يكن من أمر فإن حقى قد عبر مراراً عن قلقه من هذا التمرد: "وتهددنى خطر الانعزال،

(٨٢) خطوات، ص ٤٢.

(٨٣) نفسه، ص ٨٨.

(٨٤) نفسه، ص ٩٠.

(٨٥) دمة، ص ٤٥.

وخفت منه^(٨٦). وفي النهاية عاد إلى اللحم؛ لإرضاء النزوع التقافى إلى الانتماء^(٨٧). هنا نرى حقى يستجيب - بشكل يكاد يكون غير واع - لما تمليه الحياة الحديثة، وهى إملاءات صاغتها قيم غربية، وهو يجفل من الطبيعة ليعيشها فقط فى صورتها الثانوية^(٨٨) وفى نقده لرواية زينب لهيكل، يكتب حقى متعاطفاً مع حامد، الذى أدرك أنه إذا لم يؤمن ويصلى مثملاً تفعل عائلته وأصدقائه، فسوف ينبذ من المجتمع^(٨٩).

الفنان - حل لتناقضات المجتمع:

التوزع بين المثالى والواقعى فى فكر يحيى حقى وطموحاته، تأمل للمكانة التى يجب أن يكون عليها الإنسان:

"فالإنسان له عمر، أما الروح التى تنبعث منها النفس فلا عمر لها.. إنها من عالم ليس الزمن جزءاً منه، عالم الأسماء"^(٩٠).

الإنسان ضعيف^(٩١) فى تمزقه بين ذاته العليا (الإنسان المبدع فى لمستة للكون) وذاته الدنيا (سجينة العالم المادى). وهذا الضعف هو الذى يجر حقى إلى قرينه؛ لأن فى إدراكه لضعف الآخر قبولاً بعجزه هو فى مواجهة مثل هذه القوى المبهمة^(٩٢).

(٨٦) نفسه، ص ٤٦.

(٨٧) الطعام بالنسبة لليفى شتراوس قابل للقسم فى تناقضية الطبيعة/التقافة؛ فلاكولى الطعام النئى، وللتأنية الطعام المطبوع.

(٨٨) انظر فيما سبق، الهامش ٦١..

(٨٩) فجر، ص ١٦٠.

(٩٠) دمة، ص ٤٧.

(٩١) "نحن نبدو وكأننا نمشى فى طريق ضيق بين هاويتين؛ فرغم أننا نبدو وكأننا نحيا آمنين، فإن هذه الحيلة تتم بصحبة الفرع من السكون، وهو فرع ساكت، سرى."

(فكرة ص ١١٤. وانظر أيضا نيتشة { نص ألمانى }

(٩٢) دمة، ص ٥١.

من ناحية الإنسان مكبل بعبوديته للعالم، ومن ناحية أخرى هو ما يزال إنساناً، غير أنه هذه المرة حر في التطواف في الآفاق الأعلى بصفته الفنان، هو الإله الخالق بين الناس الذين تكون حيويتهم الداخلية حيوية متصوف. حتى لو بدا أن المجتمع يتسرب إلى الطوايا الداخلية لعقله، فإن الفنان الحقيقي يظل متمنعاً تماماً؛ ذلك أنه تحميه الحرية الداخلية للمتصوف. الفنان يخلق فوق القمم التي لا يستطيع الكائن البشرى الزائل أن يرى ما وراءها.^(٩٣) والفن والحياة المرتبطان عموماً بالإبداع الفني - البوهيمية - نوع من الجذب الصوفي كما يقول حقي^(٩٤)؛ فالفنان مثل المتصوف، يشترك للجمال، ويبحث في هذا العالم أبداً عن المجهول، ويكتشف أبداً ويفتح آفاقاً رمزية جديدة^(٩٥)، وذلك بكلمات خالدة لأن هدفها هو الحقيقة:

"الفن إيهام، مطلبه الحقيقة

الفن قلق، يهب الطمأنينة

ولأنه عصري فهو أبدي

الفن تعصب، يدعو إلى التسامح

كالأنبياء، لا يورث

والحكمة لا تشفى"^(٩٦)

ومحصلة الجدل الإنساني أن يكون الفن وثيق الصلة بالمجال الإلهي؛ فهو هبة النبوة والحكمة. إن أولئك الذين يولدون بمثل هذه الهبة يسمون أحياناً بالمجاهدين^(٩٧)، وتعني "المجذوبين إلى الله" لكنها تعني أيضاً "المجانين".

(٩٣) تعال، ص ٦٢.

(٩٤) دمة، ص ١٠٩. وانظر أيضاً: ص ١٢٢.

(٩٥) فكرة، ص ١٥٥-١٥٦. وفجر، ص ٣٥.

(٩٦) دمة، ص ٤٩.

(٩٧) نفسه، ص ١٢.

ومن المثير أن ننظر في استخدام يحيى حقى لكلمات الجنون مقترنة بالفنانين؛ فبعد إتمامه لأعظم أعماله يصف الفنان بأنه يعيش "بين الناس، ينطق بالحكمة، ويدارى عنهم جنونه"^(٩٨). وتجاوز الحكمة والجنون أمر مثير، حين ينظر إليه مقترنا بالتعليق السابق على الفن الذى هو حكمة ونبوة.^(٩٩) الجنون - مثل النبوة - حالة فى مكان ما بين الإنسان "العاقل" وبين الله، حالة جليلة يتميز بها الفنان المتحقق.^(١٠٠) إنه وعى كوني لواحد يعيش بين الناس ستحدث بالحكمة بينما يعيش مستوى من الوعي، يعيش حالة "أخرية" يضطر لإخفائها خشية أن يتهم بالجنون؛ ذلك أنه هو الفرع المرئى من جذور تمتد إلى الإنسان البدائى.^(١٠١) وفى لحظة الإبداع يكون خارج الزمان؛ لأنه يكون مشدوداً لذلك الجانب المبهم من الإنسان، وهو جانب إن لم يكن ميتاً بالنسبة للغالبية من الناس، فمن المؤكد أنه يصعب الوصول إليه.^(١٠٢) هو خارج قوانين الطبيعة. نهاره ليلنا. وبإمكانه أن يرى ما هو

(٩٨) نفسه، ص ٣٣.

(٩٩) "اقتراب الفنان من الله، واستمتاعه بنوره لا يسبقه إليه إلا الأنبياء، ولكنه يسبق أولئك الرجال أو المصلحين العظام فى العالم؛ ذلك أن الرجل العظيم تصنعه جهود مركبة من البيت والمدرسة والأحداث التاريخية والفرص والزمن والبيئة. أما الشاعر فهو إبداع تام لله". بدوى الجبل نقلا عن سلمى الخضراء الجيوشى: اتجاهات الشعر العربى الحديث وحركاته، (ليدن، ١٩٧٧) ص ٢١٣.

(١٠٠) فى مسجد السلطان حسن يبدو القوس المحيط بالقبلة " وكأنه من عمل البرجل الذى قاس دائرة الأفلاك، ولكن أمسكت به هذه المرة يد إنسان..". دمة، ص ٣٢. وانظر أيضاً: أنشودة، ص ١٤٢، حيث يوصف الفن بأنه صعود الإنسان إلى التسامى الإلهى.

(١٠١) لفهم كل ما عرفه الإنسان البدائى عن الطهر والاستمتاع باللقاء الأول، وفرحة الحب البكر، وقد ورث أيضاً احترام المجهول المرعب الغامض، وغضبة الطبيعة بزلزلها وبراكينها. " عطر، ص ١٨٨.

(١٠٢) دمة، ص ١٢.. و عطر، ص ٢٤. يقول يحيى حقى إن توفيق الحكيم رأى فى ذلك كله فيضاً من الله، ومن ثم فهو كله إلهى. (توفيق الحكيم: بين الخوف والأمل، مجلة "الحديث"، فبراير ١٩٣٤) وفى لحظة الخلق يبدو وكأنه قد تحرر =

ظلام بالنسبة لبقية الناس. إنه فجر في حالة انسجام مع الليل. هو فقط من يعرف ظهر الظلام. (١٠٣)

الفنان الحقيقي إذن لا يلمس المجتمع، وحافزه كامن في نفسه لا في المال ولا في التهليل المتصل. (١٠٤) وجمهوره ليس إلهاً يعبد ولكنه مرآة لروح الفنان. (١٠٥) إنه لا وعيه يستجيب لوعيه. واستجابة الجمهور تشكل الرسالة، كل منهما لا غنى عنه للآخر. وعلى الفنان واجب إقامة صلة مباشرة قدر الإمكان بالقارئ. إن عليه أن يفكر لا وعى هذا الأخير مستوعباً إياه في العملية الإبداعية. (١٠٦)

إن الكاتب - وفقاً لحقي - يتغلغل في أبطاله، ولكن ليس كتغلغل هتلر أو فرويد. إنه حركة من خارج نفسية الشخص إلى داخلها. وتغلغل الفنان يحدث في مستويات مختلفة وفي عكس اتجاه حركة البطل. ليست روح الشخصية هي التي تخضع للملاحظة الدقيقة من الخارج، بل العالم الخارجي هو الذي يخضع للملاحظة من داخله. (١٠٧) هذا الآخر يتم تحليله من خلال

=من الزمان والمكان (فجر، ص ١١٧)، وانظر أيضاً وصفه لتولستوى في لحظة الكتابة (خطوات، ص ٧٩).

(١٠٣) دمة، ص ١٠٣. "ينظر إلى النور رمزياً كما ينظر إلى الأبيض، فهو يهبط من الشمس ويرمز للاتحاد، وكما يتضح ذلك اللون عبر الأبيض، فإنه يظل مخفياً عبر الأسود. " يخفيه لمعانه الخاص " و " الأسود ضوء ساطع في نهار مظلم. فمن خلال هذه الظلمة المنيرة يستطيع المرء أن يعثر على الجوانب الخفية من الإلهي. " أ. أردلان و إل. باختيار: الإحساس بالاتحاد (شيكاغو ١٩٧٤) ص ٤٨.

(١٠٤) فكرة، ص ١٨٢.

(١٠٥) "قلا أظن الإلهام يدوم طويلاً إذا لم يتصل الفنان بالناس وتجمعهما تلك المجاورة الروحية التي هي قوام كل نتاج فني وهدفه" ص ٧٢.

(١٠٦) فكرة، ص ١٨٤-١٨٥. "لقد وضع قلوبير إصبعه على سر العمل الفني الذي يستحق الخلود. من فوق الأسطر والصفحات جو متميز يستأثر بوجدانك وسمعك وبصرك، فتحس أنك تعيش فيه" أنشودة ص ٧١.

(١٠٧) نفسه، ص ١٣١.

النظر إلى العالم بعينه.. والكاتب حين يضع نفسه وراء عيني البطل، يصبح موضوعًا لسلسلة من التغيرات الدقيقة، تؤدي في النهاية إلى دمج هويته بهوية موضوعه، إلى أن يصبح هو نفسه ذلك الآخر. هذه القدرة على التحول إلى "آخر"، تنتقل بعد ذلك إلى القارئ عبر تماهيه مع البطل، المبدع/المبدع. وتجربة تبدل الهوية هذه، هي التي يرى فيها حقى قدرة للفنان على الكذب؛ ذلك أن الفن (وخصوصًا القصص) هو الطريقة الوحيدة لتجربة أن تكون شخصًا آخر، أن تفقد نفسك حقًا. إن التقارب السيכולوجي الحميم لا يؤدي إلا إلى التمييز بين فردين أحدهما عن الآخر، إلى أن تصبح الفجوة بينهما هي العنصر الحاكم للعلاقة.^(١٠٨) وكما يقول يحيى حقى: اللحظة الصوفية وحدها هي التي تشبه التجربة الفنية. ولكن هذا لا يعنى هنا أن الذات تتبنى تجارب الآخر بحيث تفقد نفسها؛ ففي هذه الحالة يكون فقدان الفردية فوريًا وكاملاً. إنها ليست تجربة واعية وعقلانية بقدر ما هي عملية قلبية.^(١٠٩) التعبير الإبداعي في المقابل، هو البيان العقلاني عن هذه التجربة الصوفية، ولكن بعيدًا عن عزل الذات التي تقرب الكاتب عبر قرائه، إلى الإنسانية كلها. والفن الحقيقي مثل التجربة الصوفية، يصل إلى الإنسان في أبسط مستوياته وأكثرها أساسية، حيث تذوب الفردانية في جوهره.^(١١٠) وما يبتعث الفن الحقيقي هو تلك الأبدية الكامنة في تجليات الوجود اليومي الزائل. "وعمل الفنان هو تجريد الشيء من ملابساته العابرة لكي لا يبقى منه إلا

(١٠٨) نفسه، ص ١٢٣.

(١٠٩) "الحقيقة أن المجال الوحيد فيما أعرف الذي يقارب القصص، هو مجال التنوُّق الصوفي، ولكن بالعكس؛ فالقارئ يجد نفسه ويفهمها حين يكون في حالة مراقبة للبطل. أما الصوفي، فحين ينظر إلى ذاته الداخلية تتبدى له أنه ولكن ذلك لا يحدث إلا من خلال نظرة من النافذة على مساحة ممتدة فارغة في اللامحدود، بحيث تحل - وقبل أن يمر وقت طويل - "أنا" غامضة محل تلك الأنا الضعيفة التي عرفها"، مجلة المجلة، يونيو ١٩٧٠.

(١١٠) عطر، ص ١٧.

سريرته" (١١١). السريرة التي يخرج منها التنوع الذي يشكله الكاتب، واضعاً القارئ خارج محيطها. ومن ثم يكون لدينا الكاتب نبياً، وصاحب رؤية، ولكن له القدرة على جعل الآخرين "يرون" كما يرى، وليس مجرد يفهمون ما يراه هو.

الفنان هو الوعاء الصافي النظيف للإلهام الإلهي (١١٢)؛ فأبداعه انعكاس نزيه لوعيه، غير أنه أيضاً الشخص الذي يقوم بالاتصال، هو ابن أول امرأة تكذب. إن عمله - من الناحية المثالية - إرضاء لدافع إبداعى، لا صلة له بالتأثير المفسد للقوة، أى الرغبة فى الإقناع القارة فى كل اتصال. غير أن الفنان فى الحقيقة "ضحية" للحاجة إلى الاتصال. ومن منظور هذه المفارقة، ما أفصح عبارة يحيى حقى التالية!!:

"ولا ولوج إلى ساحة السعادة - فى اعتقادى - إلا من أحد أبواب ثلاثة: الإيمان والفن والحب، لا شىء يشع بها مثل هذا الخشوع الذى أراه فى المعابد، وإذا كان الحب هو أكثرها التصاقاً بالصلصال والحمأ المسنون، وبالزمان والمكان والصدف، فإنه شرط ارتفاع الإنسان عن مرتبة الحيوان، وكان الإيمان أكثرها طموحاً لأنه يطلب الله لا الناس، الخلود فى الآخرة لا العبور فى الدنيا، فسيبقى الفن وسطاً جامعاً للطرفين" (١١٣)

الطين النتن والطموح النبيل. هذان هما المحوران اللذان يسعى الفنان للتوفيق بينهما ؛ فمن خلاله يصبح الجمال تجربة وإبداعاً. (١١٤)

(١١١) أنشودة، ص ٥٨. وانظر أيضاً نفسه، ص ١٣٨-١٤٣.

(١١٢) يعزو حقى رفض إقبال للإلحاد إلى قراءاته فى وردزورث الذى يقارن حقى أعماله بأعمال ابن عربى.. مع الناس، جريدة المساء، ٢١ يوليو ١٩٦٩.

(١١٣) قنديل، ص ١١.

(١١٤) فجر، ص ٣٥٠. وانظر أيضاً محمد جلال كشك: شرف المهنة، قصة الصحافة والثورة (القاهرة ١٩٦١) الملحق الذى كتبه يحيى حقى، ص ٢٥١. والجمال عند حقى إعادة تأسيس للنظام والانسجام فى كون مضطرب. الالتحام بعيداً عن=

الفنان عند حقى عبقرى غريب الأطوار، مجذوب، على صلة بالأسرار وبقوى الإبداع الخارقة. ومن ثم فإن فهم الإنسان نفسه، بوابة لفهم فنه. (١١٥) وعلى حين يعد فنان مثل توفيق الحكيم المبدع ثانويًا بالنسبة لعمله، زاعمًا أن معرفة من صاغ رأس نفرتيتى أو أبى الهول، لن يضيف شيئًا إلى معرفتنا أو فهمنا للموضوع نفسه. (١١٦) فإن يحيى حقى لا يستطيع أن يرى أى عمل بمعزل عن مبدعه؛ فأحدهما لا يمكن أن يوجد دون الآخر. الفن يبدو تطورًا لذلك الجانب الذى يعلو بالإنسان على ذاته الأرضية المحدودة، لتشارك فى خلود الإبداعية والإبداع. (١١٧) الفن هو الرابطة بين الإنسان والخلفية الأبدية لذاته، إنه عقل العالم يستخدم الفنان ليتقدم بتاريخه. ويحيى حقى يقتبس ما قاله باسترنناك فى وصف العملية الإبداعية:

"وأحس حينئذ أنه ليس هو صانع هيكل الأثر الفنى، بل هى قوة مجهولة تغلوه وتسيطر عليه، هذه القوة هى ذهن الكون وقصيده فى تلك الآونة وفى المستقبل، وأحس كذلك أن الذى

=التفاصيل للكشف عن الجوهر، الفرحة الطفولية، التسامى على الأشياء اليومية التافهة، هروب، امتزاج بالطبيعة، حزن عميق يبطل المراقب ويحوّله إلى تأمل خاص للجمال (فكرة ص ١٦٧-١٧٣).

(١١٥) الفن يعلو على القواعد والأحكام والشروط.. بل مطلوب منه أحيانًا أن يكسر هذه القواعد والأحكام إذا جمدت.. وهنا نجد الفنان وليس الفن" أنشودة ص ١٥ - ٨٤. وانظر أيضًا عطر، ص ١٩-٤١. وقد كتب حقى عن معرفته الشخصية بعمه محمود طاهر حقى، ومحفوظ، ولاشين، وهو بذلك يؤكد مؤهلاته فى الكتابة عنهم.

(١١٦) توفيق الحكيم: فن الأدب، ص ٢٤٥.

(١١٧) "سر الإبداع الفنى وسر فاعلية الفن أنه موجود فى عودة إلى حالة المشاركة الصوفية، إلى مستوى من التجربة يعيش عنده الإنسان، وليس الفرد، مستوى لا حصر فيه لفرح الكائن الإنسانى الفرد ولا لفجيئته، وإنما هو الوجود الإنسانى ولا شىء سواه" سى. جى. يونج: الفسيولوجيا والأدب، ضمن كتاب "النقد الأدبى فى القرن العشرين" تحرير: دى. لودج (لندن ١٩٧٢)، ص ١٨٧.

يسيره إنما هو خطو هذه القوة في تطور تاريخها، وأنه هو في يدها ليس إلا ذريعة وأداة ومرتكزا^(١١٨).

وهناك مثال لطيف على هذه العلاقة المتبادلة، وذلك في مناقشة حقي لقضايا مثل بيجماليون، التي ربما طورها الكتاب لسيداتهم الرائدات. من ذلك مثلاً حب عباس علام لفيكثوريا موسى وحب رامى لأم كلثوم..^(١١٩) ليس هذا حباً اعتيادياً بين رجل وامرأة، بل هو شغف الفنان بأن "يحيا" عمله الفنى. يكاد يكون ولاء أعمى لنواتج ما يقوم به الفنانون، باعتباره أن هذه النواتج إنجاز لتوليفة من ذوات الإنسان الوجودية والأساسية^(١٢٠). والتوليفة الناتجة عن هذين المحورين ليست كافية لجعل الإنسان فناناً؛ إذ إن عليه أن يتواصل، عليه أن يجعل الآخر يتفهم التوليفة الإبداعية بشكل دائم التجدد.^(١٢١)

يكون الفنان فناناً بقدر ما يتجاوز الإنسان في حد ذاته، ليصبح أداة لقوة أعلى. ولكنه قد يكون فناناً أيضاً في تلك اللحظات التي يعيش فيها مجرد ومضة من الوعي الروحي، تصبح تذكرة دائمة بشيء وراء ذلك الوجود المادى الباهت، ويكون مفتوناً فتنته بالمفارقات والتناقضات:

"إذا حصلت، ولو للحظة واحدة زائلة، على لذة المبدع.. ستكون مندهشاً وتشعر بالمفاجأة في الوقت نفسه، عندما تسأل نفسك لماذا يجب ألا تستمر هذه اللحظة الزائلة لعمر كامل؟ ما الذى يقطعها؟ تعد نفسك بالقبض عليها، لكنك تنساها بعد ذلك فى غمرة معركة الحياة. إنها تتسرب من بين يديك لتظل فى الخفاء إلى أن يحدث ظهور آخر زائل."^(١٢٢)

(١١٨) عنتر، ص ٦.

(١١٩) عطر، ص ١٨٧-٢٣٠.

(١٢٠) نفسه، ص ١٩٠.

(١٢١) "فدهشة الفنان بلقاء الحياة هي فرحة اللقاء لأول مرة، فرحة الاكتشاف.. إن الفنان قد يرى الشيء مراراً وتكراراً ولكنه مع ذلك سيراه فى كل مرة كأنه يراه لأول مرة" (أنشودة، ص ٧٢-٧٣).

(١٢٢) ملحق كتاب كشك، ص ٢٤٣. وانظر أيضاً: دمية، ص ١٠٤.

برفضه لإطار الدين الجامد، سيبدو كأن حقى ينفّث على طريق بديل للتحقق الروحي، التصوف على سبيل المثال. غير أن التصوف، وإن لم يكن هو نفسه موضوعًا لقواعد وأصول تختزله إلى وضعية الدين الجامد، فإنه يستلزم حياة احتشاد وعزلة. وبقوله إنه لم يتحصل على النعمة، يوضح حقى أن البديل الصوفي لا يمكن أن يقدم له التحقق الروحي الذي يبحث عنه. وبطرحه للحمولة التي تنقل كاهل الفنان وهو يتكلم من أجل ناسه ومعهم، يغلق حقى أخيرًا الخيار الصوفي؛ فهو لا يستطيع أن يتراجع، بل عليه أن يلقي بنفسه في غمار الحياة لكي يستطيع أن يتواصل بشكل فاعل. ولا يجد ما يرضيه روحياً إلا في فعل الكتابة نفسه، وهو رضى نادرًا ما يجده في مكان آخر؛ حيث إن الفن يتواصل مع صوفية تتركز على شخص آخر. (١٢٣) الفن بالنسبة لحقى لحظة التحام متجددة على الدوام. ليس الفن هو التواصل مع تجربة سابقة، بل هو التجربة نفسها. وهكذا يتجاوز حقى فساد التواصل؛ لأنه بفعل الكتابة وحده يذوب هو في آخر وتقع التجربة. حقا من خلال الكتابة وحدها يحل حقى مشكلته كمؤمن. ونتيجة لهذا هو لا يستطيع أن ينسحب، ومع ذلك فإن حاجته إلى إلغاء الذات حاضرة على الدوام. عبر الإيمان بتسامي الفنان من خلال عمله، يعثر حقى على طريق للخروج. والخروج

(١٢٣) يتلاءم وصف حقى للـ"قطب" (انظر الهامش رقم ٦٧) مع وصف أعضاء النظام الصوفي الملاماتي: "قديسون يعيشون بين الناس مجهولون لا يبالي بهم أحد، ولا أحد يعترف بهم وبمكانتهم تلك. وهم لا يقدمون أنفسهم إلا لمن يختارونهم ممن ينتظرون منهم أن يحذوا حذوهم ويصلوا إلى مستوى كمالهم. فالقديس الحقيقي منهم لا يملك حياته الخاصة فحسب، بل يدفع الآخرين إلى سبه واعتباره مجذوبًا؛ فينظر إليه باعتبار أنه أبشع شخص بينهم، ثم يتصرف على هذا الأساس. وهذا هو المبدأ الذي تنهض عليه جماعة الملاماتية الإسلامية" موليه: التصوف الإسلامي (باريس ١٩٦٥) ص ١٢. وفي مقالة "هذا الغول" بجريدة المساء (٤ مارس ١٩٦٨) يشير حقى إلى هذا النظام السري الغريب: "اغفروا لي إذا بدأت هذا المقال بسرد نكري، ربما تقولون: "هذه ليست خطيئة تسألنا غفرانها، وهل أنت صوفي ملاماتي تقف في قفص الاتهام؟" وفي قصة "كأن" يوصف الراوى وكأنه يتطابق مع السجين في القفص.

الذى يريده هو تطهير الذات، وهذا ما يحصل عليه من خلال التماهى مع الأبطال؛ فكلما كان تصويره للشخصية عنيفاً، كان فعل العنف فى نفسه أعظم. ومن المهم هنا أن نلاحظ أن ميوله الملاماتية، التى لم تجعله يبحث عن قطب فحسب، بل أغرته أيضاً بالكتابة عن شخصيات تستدعى استهجاناً عاماً. هل كان من الممكن لحقى بعد كل هذا أن يقترن بطريق تصوفى فى الخطاب، وهو الطريق الوحيد المفتوح لشخص يتمرد على الروحانية النظامية؟ يبدو أنه فى فعل الكتابة يحقق التطهر، وذلك من خلال الغوص عميقاً فى هوة الانحطاط الإنسانى:

"قلينظر القارئ نظرة عجل على حافة الكارثة ليحصل على صورة من قبحه. سيمنعه هذا من الوقوع فى الهوة، وسيوقظ قدرته على العيش مع الآخرين وعلى رؤية ما هو جميل فى الحياة. ما أجمل التنفس فى الهواء الطلق بعد الاختناق فى زحمة السموم". (١٢٤)

فى قصة "كان!" سجين كان معتقلاً لقتله الأولاد الصغار السنين كان يتحرش بهم، ويكرر حقى باطراد تطابق الراوى مع الرجل فى قفص الاتهام. (١٢٥) وهذا التطابق لا يسمح له بتحرير نفسه فحسب، بل يسمح له كذلك بتبنى خطايا شخص آخر، وبذلك يوقظ اللوم العام وهو جزء أساسى من الصوفية الملاماتية.

(١٢٤) مجلة الكاتب، أبريل ١٩٦٢، ص ١٦٠. (الافتتاحية رغم أنها موقعة باسم لويس عوض، إلا أن حقى هو الذى أعاد كتابتها فى الحقيقة. (مقابلة، القاهرة، ٢٦ مارس ١٩٧٩). وانظر أيضاً: قنديل، ص ١٩٢.

(١٢٥) "حتى إذا التصق جسدى بجسده شفتنى داخله، أصبحت أنا هو، ماضيه ماضى، وبقية عمره ستكون بقية عمرى، واختلط الإحساس بالبرودة - لا شك أنها برودة الخوف - بشعور بلذة غريبة، هى انتصار نزعة قديمة. لأن أنخلع عن نفسى.. أن أدوب فى شخص آخر" المساء، ٢٥ ديسمبر ١٩٦٧، ص ٨. "كنت اندمجت به.. نفسه" "لأننى اندمجت به" نفسه ص ١٠. "لا بد لى لأجل أن أتتفس براحة.. أن أعيش ماضى هذا الفتى. وقد شاء قدر خفى أن أكون إياه" المساء، ٢٢ يناير = ١٩٦٨، ص ٤

رغم أن حقى يزعم أن الإسلام قد يكون تحققاً للمسعى الروحى؛ فإنه يشيح بوجهه عن البنية الأحادية التى أصبح الدين عليها اليوم. وحيث إن هدفه ليس الإصلاح الدينى، وحيث إنه لا يستطيع أن يتوافق مع احتياجاته للدين المعاصر؛ فإنه يواصل مسعاه الروحى خارج دائرة الدين الجامد. والسبل التى يفضى إليها سعيه لا محدودة، وهى تزحف نحو بحار بلا شطآن، بعيداً عن الأرض. وهناك فى عرض البحر يحاصره الخوف من الغرق، ويبدو المسعى الروحى ممنوعاً لحساب تأمين العلاقات الاجتماعية، أى العودة إلى الأرض. فعلى هذه الأرض يستطيع حقى أن يبدأ سعيه من جديد، ويظل هذه المرة فى إطار حدود هذه الأرض. فبالوسائل التى ازدهرت فى البداية، بالعلاقات الاجتماعية، سيعثر على تحققه الروحى. سيبدو أن حقى قد تبنى طريقاً صوفياً فى الخطاب؛ ففعل الكتابة نوع من التأمل. إنه تجربة مباشرة لأعلى نظام قبل كونه تواسلاً مع مثل هذه التجربة. ومن خلال موقفه الرومانتيكى من الفن، ذلك الموقف الذى يعلو بالإنسان فوق شرطه الإنسانى، ليصبح مشاركاً فى الألوهية، أبدع حقى لنفسه تصوفاً يتملص من مسألة الهرطقة أو مسألة الهروبية. بالكتابة للآخرين ومعهم يجد حقى تحققه الروحى الخاص.

الفصل الثانى

الإنسان والمجتمع الحديث

"إذا تصورنا الإنسان كائنًا بلا التزامات، سيكون بلا خطيئة؛ ببساطة لأنه لن تكون لديه إمكانية لاقتراف أى خطيئة. كان محكومًا على آدم أن يسقط فى الخطيئة. وإلى جانب آدم هذا يظهر فجأة ليس حواء فى الحقيقة، وإنما آدم ثانٍ. وسرعان ما يكتسب آدم التزامات، ويكسرهما. وبدلاً من أن يعامل أخاه كشخص له حقوق مساوية يخضعه لهيمنته، ويستعبده"

إنجلز: Anti-duehring فى كتاب
جاك. إتش. أبوت: فى بطن
الوحش - رسائل من السجن،
نيويورك، ١٩٨١، ص xix

عالم حقى عالم قاس عنيد، والبقاء فيه لا يكون إلا على حساب الآخرين.^(١) وإذا لم يستطع الإنسان ككائن اجتماعى، أن ينجو من لعبة القوة؛ فإن خياره الأول هو: كيف يقبل بالتحدى الذى ترميه به الحياة، كيف يتواءم مع شبكة التراتبات المعقدة فى المجتمع. والناس الذين يبدو حقى شديد الاهتمام بهم - العتالين، والباعة، والخدم - إنما يسلمون بالتحدى أكثر مما يقبلون به؛ ذلك أنهم ليسوا مستعدين لخوض معركة الحياة ولديهم أى أمل فى النجاح. ما ترفعها الريح بطريقة ما. ولكن^(٢) كل ما يستطيعون فعله أن

(١) دمة، ص ٧٤-١٠٤. عنتر، ص ٢٥. خليها، ص ١٧٥-١٧٦.

(٢) الحياة بالنسبة لرجل مثل إبراهيم أبو خليل فى قصة "أم العواجز"، "كورك الشجر فى الخريف، قد ترفعها الريح قليلاً، ولكنها - حتى فى ارتفاعها - تنطق بالهبوط المكتوب عليها" أم، ص ٧.

يحلّموا. إنهم ضحايا اجتماعيون مجبرون على البقاء داخل شبكة يطرحها المجتمع فوقهم. وهؤلاء الأفراد الذين يملكون أسماء يبدو أنهم تم سحبهم من مستوى آخر للوجود، من أخرى حادة تسمح لأفراد من خارج المجتمع لهم فرديتهم بالظهور في المجتمع الحديث، بينما تظل هي بعيدة المنال. هذا المستوى الآخر من الوجود، هذه السديمية التي يسحب المجتمع منها ضحاياها الأفراد، هي فلاح الصعيد المصري.

هذا الفلاح يتم تصويره - خارج الزمن، ومن ثم خارج الآلية التي فرضتها الثورة على الإنسان الحديث - وكأنه وجد هكذا في مصر الحديثة: جزء من مصر القديمة الخالدة. فعبر حياتها الطويلة أثبتت قدرتها على البقاء برغم العقبات في طريقها. ليست هناك أمة أخرى مثلها بقيت داخل حدودها واحتفظت بخصائصها وسماتها منذ فجر التاريخ. القوة الكامنة في هذه الأرض هي ضمانه بقائها^(٣).

ليس الفلاح المصري الصعيدى آخر سلالة الفراعنة^(٤) فحسب، بل هو أيضاً الإنسان البدائي مترادفاً مع الأرض. ولم يع حقى أخرى هذا الفلاح وبهذا القدر من الوضوح، إلا خلال الفترة التي قضاها في منفوط (١٩٢٧-١٩٢٨). لم يع أن كل فلاح فرد كان مختلفاً عنه، بل وعى أن كل الفلاحين الأفراد انصهروا في كتلة واحدة تقف في تعارض مع كل من هم غير فلاحين. ورغم أن حقى اضطر في النهاية إلى التخلي عن النضال من أجل تجريب وضعية الفلاحين وتنقيتها؛ فإن تحفظهم اللفظ لم يغظه بقدر ما تحداه. لقد كشف عن الشر الذي يفرضه المجتمع على الفرد الجيد.

(٣) مجلة "المجلة"، يوليو ١٩٦٨.

(٤) يحترم الصعيدى التقاليد الفرعونية في نقل الموتى من الضفة الشرقية إلى الضفة الغربية للنيل (دماء، ص ١٣٨) وهم أيضاً: "أحفاد بناء الأهرام" (عنتر، ص ٢٣) "قري الصعيد نجد الفلاحين من عقيدتين مختلفتين، يزرعون حقولهم جنباً إلى جنب وفقاً لتقويم واحد هو التقويم الفرعونى" إريك رولو: لوموند، ٢٥ نوفمبر ١٩٧٧. (قبل التاريخ، كان التقويم الشمسى عاملاً آخر من عوامل الوحدة).

العلاقات الاجتماعية، مصدر الفساد:

فى البدء كان الإنسان بريئاً ويعيش آمناً فى عالم تجسده الأشياء المفردة. بعد ذلك، ومع أول شرارة ذكاء^(٥) دفع إلى قلب عالم المكر والخداع، وحيث أمكن اللعب بالواقع ليتلاءم مع الحاجات الشخصية. هذا التلاعب بالواقع كان أول كذبة، كان السقطة. ومن ذلك الحين فصاعداً، استطاع الإنسان أن يضيف طابعاً مفهوماً وبعبارات عامة وكلية، "ونشأت مع الأسف الفلسفة"^(٦). وهذه الكذبة الأولى كان وراءها تدخل من قبل كائنة غريبة فى حياة زوجين عاشا قبلها فى انسجام. وهذه الكائنة الغريبة نفسها لم تكن الشيطان، بل كانت علاقة معها هى التى أدت إلى ظهور الشيطان.

من الممكن على مستوى مصغر أن نوضح كيف تتبدى العلاقات الاجتماعية الشريرة فى عيني يحيى حقى، وذلك من خلال النظر إلى تناوله للصدقة. حيث يبدو الصديق عدواً غادراً!! وحيث إن حقى - فى فعل التواصل نفسه - يرى الشر، ستبدو الصداقة مستحيلة. وقصص حقى عن الأصدقاء سلسلة من الإحباطات والهزاء المر.

إنه يحكى قصة عن زميل دراسة قديم أصبح طبيب أسنان، وهو يأخذ ثأره فى وظيفته تلك من ناظر المدرسة القذر: عقرب أفندى، وذلك بعد سنوات من تركه للمدرسة. بدم بارد وبكثير من التعمد يسحب طبيب الأسنان كل الأسنان من اللثة المخدرة، بعدها وقف فرحاناً وشاهد الدم ينزف من الوجه الشاحب. طبيب الأسنان هذا يعرض بعد ذلك على صديقه - يحيى حقى - أن يعالج له أسنانه وقتما يريد. ويتراجع حقى مرتعباً، فمن يعرف إذا كان هذا الصديق يكن نوعاً من الحقد الدفين ضده سينفث عنه على مقعد المريض عند طبيب الأسنان.^(٧) صديق آخر كان يعزم نفسه على الغداء مع

(٥) انظر الهامش ٤٢، الفصل الأول.

(٦) فكرة، ص ٦٤.

(٧) أم، ص ١٠٧-١١٠.

حقى، وبعدها يستقل ثمن الغداء. غير أنه بعدها بعدة أيام كان يباليغ فى الثناء على أحد معارفهما الذى قدم له الطعام نفسه بالضبط، ولكن على مائدة فخمة ويقدمه سفرجى محترم. وهناك بعد ذلك الأصدقاء الذين أتقنوا فن تدخين سجائر الآخرين.^(٨) والرجل الذى قتل زوجته بمساعدة صديق، وهو ما يطرح السؤال: ما الحقوق التى للصديق عند صديقه.^(٩) وأولئك الذين صعدوا فوق مواقعهم السابقة ولم يعودوا عارفين بأصدقائهم القدامى، ومن ذلك مثلاً الكاهن الميلانىسى الذى اعتاد أن يزور مجرد رجل مبروك فى التلال. وبعد عدة سنوات أصبح الكاهن هو البابا. وحينما سمع الرجل المبروك عن ذلك باع كل ممتلكاته ليشتري تذكرة إلى روما ليرى صديقه القديم. وفى الفاتيكان واجه أسئلة لا نهاية لها، ثم أدخل إلى حجرة الانتظار، حيث انتظر وانتظر. وفى النهاية استدعى إلى الحاضرة المقدسة ليقال له فقط: "يجب أن تتعلم أن الأصدقاء يتغيرون بمرور الزمن".^(١٠) الصداقة عند حقى مسئولية؛ لأن قانون الحياة قانون استغلال. انتبه إلى الصديق الذى تكون طيباً معه؛ لأن هذه الطيبة تقلل من دفاعاتك وتجعلك عرضة للضعف الذى يمكن أن يستغله هذا الصديق. "احذر عدوك مرة واحذر صديقك ألف مرة"^(١١). الصداقة علاقة زائلة بين فردين، موضوع لتقلبات الحظ. وبعد أن حذره صديق قبل الذهاب فى عطلة إلى منطقة معزولة فى جنوب مصر وطلب منه أن يتعرف على الطريق بوضوح من منظمى العطلات الآخرين، هنا كان حقى مأخوذاً بسحر الصداقات المفاجئة "إذا تبادل التحيات ينقلب إلى مودة، والمودة إلى صداقة، والصداقة تتعقد حول مائدة قمار"^(١٢) ومهما يكن من أمر؛ فإن فكرة القصة واضحة من العنوان "ألم أقل لك؟"، حين يسمع الصديق أن حقى لم يقم باتباع

(٨) نفسه، ص ١٦-٤٦.

(٩) خليفها، ص ٢١٠.

(١٠) فكرة، ص ٩٩-١٠٤.

(١١) دماء، ص ٦٩. فكرة، ص ١٤٠-١٤١.

(١٢) غنتر، ص ٨٤، و ص ١٢١.

نصيحتة الغالية، فيقول له بارتياح: لقد قلت لك هذا! الصداقة ينظر إليها على أنها فى أحسن الأحوال علاقة قوة، فأحد الصديقين ناصح مخلص، والآخر تلميذ. بل إنه حتى أكثر الصداقات نموذجية ودفئاً، من قبيل تلك التى كانت رجل البوليس فى منفلوط وحارس من الحراس، أمكن أن تتغير فى غمضة عين إلى عداوة وضغينة شديدتين.^(١٣) ليس من الغريب إذن أن ينهى حقى الصداقة المخلصة بين يوسف وغم خليل فى قصة "الدرس الأول" بشكل بالغ السرعة وبالعالمى، وذلك قبل أن تمس براءتها.

الانقسام العظيم:

يصور حقى المجتمع وكأنه نوع من النظام الطائفى فيه انقسام أساسى بين "من يملكون" و "من لا يملكون"؛ القسم الأول من الناس لا يتم وصفهم أبداً إلا من خلال أفئدة خصومهم، والقسم الثانى من الناس هم المجموعة التى تتألف منها أعمال حقى. والفرقة بينهما كاملة؛ فهما جنسان متباينان، مخلوقات تنتمى إلى مستويين مختلفين من مستويات الوجود، بينهما لا يمكن أن يقوم تواصل حقيقى.

فى قصة "عنتر وجولييت" يستخدم حقى الحيوانات، يستخدم كلبين، لا لكونهما حيوانين، بل لما يمثلانه، أى التناقض بين طبقتين^(١٤)؛ فالأول عنتر، وهو كلب هجين ضال، ينبج حول الحى فى حبور، كل ما نعرفه أنه عاد إلى البيت وقت العشاء مع الست كوكب. والأخرى جولييت، كلبة غالية مولودة فى بكين كانت مهذبة جداً، حساسة جداً، لدرجة أن أى شىء يخيفها، تتكمش فى خوف تحت الكراسى والكلبة كلما صرخت صاحبها. فى قلبها يكمن أشد

(١٣) خليها، ص ١٧٨.

(١٤) فى "قطة، ومشمش، ولولو" يستخدم حقى كلباً وقطتين ليمثل للأتراك والمصريين واليونانيين فى القاهرة أوائل القرن العشرين.

الخوف من الجميع، خوف من الحياة وأخطارها المجهولة. هذه الكائنة الدخيلة تتكمش رعباً من الاتصال مع أولئك المتسخين وراء أسوار الحديقة، أولئك الذين يعيشون تكرارية لا تنتهى فى وجود لا يعرف الرغبات.. ويضع القدر هذين الكلبين اللذين لا سبيل إلى تصاحبهما، يضعهما معاً فى الغرفة السوداء فى محجر الكلاب. ربما كانت جولبيت قد خضعت للحظة ضعف، هكذا يخمن حقى، ربما لحظة فضول لأن ترى ماذا هناك وراء أسوار سجنها، هفوة كان لها جزاؤها المفاجئ السريع فى شكل القانون؛ فجولبيت على أية حال كانت قد تركت مكانها قبل حلول الليل، وعنتر كان قد حكم عليه بالبقاء للأبد، منذ أن عجزت الست كوكب عن توفير الجنيهين أو الثلاثة اللازمة له. إن استخدام الحيوانات لتمثيل الطبقات والأحوال المختلفة المتصلة بالتراتب الاجتماعى استخدام شديد الذكاء؛ لأن حقى باستخدام الكلاب يوضح أنه لا الشخصية ولا التعليم الأكاديمى هو الذى يجعلنا مختلفين، بل البيئة، البيئة التى تقمع الفرد، وتفرض على كل واحد موقعاً. وتبدو رؤية حقى للعالم وكأنها لا تتقبل الحركة الراسية.^(١٥)

فى قصة "السلم اللولبى" فرغلى مساعد صاحب مغسلة ملابس، ومثل كثيرين من فقراء المدينة نام على السطح، ومشى الكيلومترات الخمسة إلى العمل، وكدح لساعات طوال، يعيش على أفقر الوجبات. يوصف فرغلى كأنه يعيش فى عالم من صنعه هو، وبمعزل عن الواقع، الواقع الأليم لوجوده المزرى. إن حدة التراتبية التى يفرضها المجتمع لا يمكن محاربتها؛ فهى تتطلب الخضوع. ولكن الخضوع قد يتخذ أى شكل، وهو فى حالتها هذه استلزم الانسحاب إلى عالم آخر. وذات يوم وبينما كان فى طريقه إلى عمله،

(١٥) عنتر، ص ١١٥. ولاحظ كذلك الراوى فى قصة "السلفاة تطير" وقد أراد أن يترك سلك العمال الذين يتقاضون أجرة يومية؛ ليصبح جزءاً من طبقة الأفندية الذين يتقاضون مرتباً شهرياً (قنديل ص ١٣٦) (ولكن دون طائل! فكيد النساء وحده هو الذى يستطيع عبور هذا الحاجز الذى يبدو منيعاً).

لاحظ أن بواب المبنى الذى يجمع منه بعض ملابس للغسيل ليس موجودًا. درجات السلم الرخامية المحفوظة للسادة ولزوارهم تصعد إلى أعماق المبنى الغامضة، وتغرى فرغلى بتذوق فاكهتهم المحرمة. وبأقصى قدر من الخوف كان فى طريقه لارتكاب جريمة رهيبية، فقد شق فرغلى طريقه عبر الطوابق الثلاثة حتى شقة نفيسة. رن جرس الباب، وبعدها.. انفتحت كل أبواب الجحيم! فقد انفتح الباب، وقفز ريكس، الكلب الذى لم يسمح له أبدًا بالدخول إلى المطبخ (المكان الذى يذهب إليه فرغلى عادة)، قفز الكلب على الولد الصغير وعض يده، وهذا نظام آلية الدفاع التلقائى. تمزقت نفيسة صاحبة الشقة، بين غريزتها الطبيعية لتهدئة الولد المرتعب، الذى أصابته الصدمة، وبين خوفها من تعريض نفسها لخطر أن تكون متعاطفة أكثر من اللازم، وهو ما يستدعى مطالبات بدفع تعويض دون سبب، وذلك كما حدث فعلاً لواحدة من صديقاتها. غادر فرغلى، وسرعان ما شفيت يده، الصبر والزمن هما دواء الفقراء وعملتهم الوحيدة. كان الأهم من ذلك كله أن يعود إلى عمله بأسرع ما يكون. لقد فقد بعض الوقت - والمال - على كل حال بسبب هذه العضة. وفى النهاية اضطر إلى العودة إلى نفيسة استجابة لعرض المساعدة الضعيف، وهو ما كان يحتاجه حقًا. وببراءته قرر أن يطلب مبلغًا محددًا يساوى ما فقده من وقت، وسيرفض بالتأكيد أى مبلغ زائد عن هذا قد تعرضه هى. إن له كبرياءه على كل حال، وهو لم يكن شحاذًا فى يوم من الأيام. ولكن عندما رجعت الطباخة برد سيدتها كانت صدمة فرغلى. إن الطيبة البادية التى استنتجها من الخوف والإحساس بالذنب، قادتته خطأً إلى اعتقاد خاطئ بأنه قد عبر الهوة بينه وبين أسياده، وأن التواصل ممكن. ومع كونه داخل المنظومة الاجتماعية؛ فإنه لم ينجح بعد فى فهم أصولها.

بمبة فى قصة "احتجاج"، تطلب منها سيدتها الست خيرية أن تظل مع حسن، المستأجر الشاب، بينما كان يصلح لهم كرسيهم. جلست بمبة على الأرض، لها بين الحين والحين سعال خافت، وعينها طوال الوقت على

حسن. كانت بمبة مجهدة إلى أبعد حد، نظرتها خالية من الفهم والاهتمام والشخصية، والتعب كما يقول يحيى حقى هو المعول الوحيد الذى يستطيع أن يهدم أقوى العيون:

"..فى عينيها صراع واضح يكاد يتكلم، نظرة تتملص بجهد، وعلى مهل، رويدًا رويدًا، من قبضة قاسية خائفة. واستمر الصراع زمنًا غير قصير، ثم استبانت النظرة قليلًا قليلًا ونطقت عينان صافيتان، لون إنسانيهما كلون الكهرمان"^(١٦).

والوصف السابق يكشف عن صراع دائم بين أولئك الذين لا يضمنون القوة اللازمة للبقاء، أولئك الذين يقمعهم التعب، حتى إنهم ليفقدون القدرة على الفهم والاهتمام والتعبير عن شخصيتهم، أولئك الذين يغرقون فى مستنقع الضياع غير المعبر عنه. ومع ذلك، ورغم أن أصواتهم غير مسموعة، سواء على المستوى الفردى أو على المستوى الجماعى، فإن هذا لا يحول دون نوع من الوجود الخاص غير المعلن. هذه الطبقات الصامتة هى أشخاص لهم مشاعرهم، ضحايا الصراع اليائس من أجل التواصل. الصراع الذى يبدو فى بعض الأحيان وكأنه قد وصل الذروة فى تعبير من التعبيرات: "ونطقت عينان صافيتان، لون إنسانيهما كلون الكهرمان". اللون هنا هو الذى يتكلم، الكهرمان، الحجر الكريم الذى يستخدم عادة كتعويذة لحماية من يلبسه من الشر والحظ السيئ. هل هذا الانقطاع عن العلاقات الاجتماعية يحمى هؤلاء الناس من الشر الذى كتبه على الإنسان العلاقات الاجتماعية؟ ألا يورطهم صوتهم المسموع فى وجود شرير؟

ورغم أن هؤلاء الناس قد يحيون حيواتهم الخاصة الخفية، فإن من الصحيح كذلك أنها حيوات مبتورة لا تعرف قط طزاجة الطفولة. إنها حيوات لم تعرف قط العالم الخيالى الخالى من الهم، عالم الاكتشاف والألعاب، عالم

(١٦) أم، ص ٣٤.

الطفل الذى لا علاقة له بعالمنا. بمبة كانت واحدة من هؤلاء الأشخاص المحرومين. والست الخيرية ورثتها مع ما ورثت من أمها، ملكية تنتقل من جيل إلى جيل. وحين جاءت بمبة إلى خدمة الست خيرية كانت فى العاشرة من عمرها، وبعد ذلك وذات يوم سعيد صحت لتجد أن ثلاثين عامًا مضت وأنها أصبحت فى الأربعين!. جسدها الفقير العجوز تحمل أربعين سنة، ولكن عقلها أصيب بتوقف فى النمو. أوقف التعب تطورها وبقيت طفلة عجوزًا، تخرج لسانها لأطفال سيدتها، وتلحس ما معهم من حلوى. ومن المهم أن نلاحظ أن حقى يشبه ضحيته الاجتماعية عادة بطفل،^(١٧) أو هو فى الحقيقة يستخدم الطفل (فرغلى) ليكشف عن براءتهم فى الألعاب التى يلعبها الناس. محمد ابن الست خيرية اعتاد أن يعاير بمبة بتنفسها السيء وشعرها المجعد. ورغم أنها تقبل بمثل هذه التعديات دون شكوى، فإنها كانت تشعر بالانتهاك فى العمق إذا ما اتهمها أى أحد بالغباء. ولما لم تكن متعبة جدًا أدركت أن هذا الغيظ تولد عن الذكاء المقموع؛ فالغباء كان وضعيتها الإنسانية. وعدم قدرتها على تجاوز إقصائها عن مجتمع يسحق المنبوذ ويجبره على الخضوع، مصيبًا إياه بالشلل العقلى والفيزيقي إلى حد لا يفهم معه أبدًا من يكون. وقعت بمبة فى حب محمد، وفى ليلة الزفاف كانت شديدة الإحباط، ولكن لم يلاحظ أحد بالطبع. لم يكن أحد يتصور أن بإمكانها أن تحس، ناهيك عن أن يكون هذا الأحد له مكانته بالمقارنة مع ذاتها هى غير الجديرة بالاحترام. لم يكن محمد وحده هو الذى انجذبت إليه بمبة، ولكن كان هناك أيضًا الولد حسن لأنه كان أول من تعامل معها كإنسانة.^(١٨) وحين ترأست مناقشة العائلة لمناظر زواج حسن، كان هذا مؤنيًا لها جدًا. ألم تكن هى التى جرت وراءه؟ وحين أدركت خيرية ما كانت تأمل فيه بمبة، ارتعبت واتهمت خادماتها بالجنون.

(١٧) انظر الفصل الخامس.

(١٨) أم، ص ٣٤-٣٧.

البقاء للأصلح:

بين الفقراء هناك من ينجح وهناك من يفشل؛ لأنه ليس الغنى وحده، بل القوى أيضاً، يستغل الفقير والضعيف. ولكن الأقل فقراً والأقل ضعفاً هو من يستخدم الآخرين ليأمن جانبهم. ويبدو أن حقى كان يوضح الانقسامات في ذلك المستوى الاجتماعي، وذلك في وصفه لأنواع الحمير المتعددة. ينقسم عالم الحمير - وفقاً لحقى - إلى خمسة أقسام: حمار السبخ، أجرب ومرفوض ويعيش على هامش العالم. حمير الأجرة، وهذه تعتصر قواها كما يستنزف دم الذبيحة. ويقاس طعامها بمقدار حصيلة عملها لا بمقدار جوعها، وتخفى بردعتها آثار جروح وسخة. وحمار السوق، وهو أول حمار يطلق عليه اسم، وأول من ضمن لنفسه وعياً بهويته المستقلة، وأنه رقم واحد الذى يبحث عنه الناس على حساب الحمير الأخرى.. وحمار الفلاح، طيب القلب ومتواضع، وله فضائل يعزوها حقى مكانة الحمار كعضو فى العائلة وهو أول حمار يعيش تجربة الحب. والحمار الأرستقراطي، وهذا لم يولد أرستقراطياً، ولكن أجبره على ذلك مدربه اللفظ الذى يتأكد من أن تلميذه يجب أن يمشى كما يريد الرجل لا كما خلقه الله فى الأصل.. يبدو الحمار وكأنه رمز لاستغلال الناس للناس؛ فالتصنيف السابق يبدو مساوياً للتراتب الاجتماعي بين العمال: المستبعد بلا معين، والمستغل، وأولئك الذين صعدوا إلى مرتبة الثقة بالذات ومن ثم استخدموا الآخرين - ولو على نطاق محدود - كأعضاء فى مجالس، وأولئك الذين يبدوون أفراداً متفوقين، ولكنهم مع ذلك ليسوا سوى نتيجة للتلاعب التام من الناس (الخادم الأهل).^(١٩)

إبراهيم أبو خليل فى قصة " أم العواجز"، قضى عمره كله منتقلاً من عمل إلى عمل. واللحظة التى التقط فيها حقى قصته كان إبراهيم فيها يبيع الفجل والجرجير والكرات على رصيف يحتله، وسرعان ما تأتى بدر

(١٩) جليها، ص ١٠٠-١٠١.

وطفلاها، وتتضرر تجارة إبراهيم. لا شيء يثبط من همته، فقد قرر أن يحول سوء حظه إلى ميزة كبيرة، وأصبح صديقاً لجارته المتعدية. وبمجرد أن تتاح له الفرصة للتعرف عليها يعود زوجها، ويطرد إبراهيم. وبعد غياب لفترة طويلة من الزمن يعود الراوى ليجد أن إبراهيم وبدر كليهما قد تركا المكان. ما الذى حدث لإبراهيم؟ لقد حصل على مهنة جديدة، وبدأ مخلوقاً لهذه المهنة بالذات؛ فقبل أن تبدأ حرارة النهار ونشاطه فى الشوارع يذهب إلى كل المحلات فى الميدان وينشر بخوره. ومع الأسف كان بخوره ذا رائحة كريهة، فتم إقصاؤه هذه المرة بواسطة مثقف يقرأ القرآن ويرتدى عمامة خضراء. وكان هذا الرجل المبروك يعمل فى جد وصبر، ولكنه كان أيضاً ماكرًا وبارعًا (هذه قيم لا غنى عنها فى الحرب من أجل البقاء والهيمنة). وذات صباح امتلأ الميدان بصدى صرخة، وخرج الجميع ليجدوا "الشيخ" منقلباً على وجهه وقد صرعه "وجد صوفى". وحالما أفاق صب عليه الناس الأموال، وهى الأموال التى جمعها بعد ذلك بأصابعه المليئة بالخواتم. مسلول حقير من غير شك، لكنه ناجح. وماذا كان بمقدور إبراهيم المسكين أن يفعل، هو الذى "لا يعرف الحياة ولا طبائع الناس" حتى يدافع عن نفسه ضد مثل هذه الألاعيب؟ ليس بإمكانه إلا أن يسلم؛ لأنه لا مكان للبساطة فى هذه الحياة. انضم إلى الشحاذين الذين ينتشرون حول مسجد السيدة زينب، لا أمام المسجد كالآخرين، ولكن وراءه: حمار السبخ. لقد تخلص عن كل منافسة:

"أصبح من أهل دنيا غير دنيانا، فى دنيا لا مخرج لها، بل لها

باب واحد للدخول كتب فوقه "باب الوداع".^(٢٠)

ومن المهم أن نلاحظ الفارق بين مواقف حقى من الفقير ومواقف كاتب آخر معاصر له هو محمود طاهر لاشين، وذلك كما يتضح فى مجموعتى "أم العواجز" و "سخرية الناي". إن رجلاً مثل إبراهيم بالنسبة لحقى، هو ضحية

(٢٠) أم، ص ١٢.

للمجتمع لا يساعدها أحد. أما بالنسبة للاشين، فالجميع - بمن فيهم الفقير - مسئولون عن مصائرهم. (٢١)

خلية النحل:

سواء كان الفرد سعيدًا في موقعه أو غير سعيد، فإن هناك حقيقة مؤكدة، وهى أن كل واحد يشعر بأن عليه أن يكون منتميًا. ولكن المشكلة كيف يكون الانتماء دون أن يفقد المرء هويته ويذوب في مؤسسة ما. في سيرته الذاتية يكتب يحيى حقى عن أول يوم له في العمل في منفلوط، حين كان عليه أن يقيد اسمه وساعة وصوله في دفتر الأحوال:

"..حينئذ أدركت أنني نمت تلك الليلة إنسانًا واستيقظت معاونًا للإدارة" (٢٢)

عملية نزع الطابع الشخصى أمر مخيف بالنسبة لحقى؛ فالعواطف العادية يتم تشويهها، تمامًا كما يتم تبني المواقف والأفكار النموذجية الراسخة للأسلاف.. وفي هذا الموقف الجديد يفقد المرء ما يجعل منه إنسانًا، ويتبنى ما يجعل منه وظيفة، أو رقمًا. سيفكر طبقًا لخطوط رسمية، فالفلاح بالنسبة لقاهرى تم تعيينه في الريف، كائن عنيد لا يمكن الوثوق به أبدًا. ومن الغريب لم يحدث تقدم أبدًا في التفاهم بين الفلاح والحكومة، مع وجود هذا التحامل الراسخ. (٢٣)

(٢١) مقدمة مجموعة "سخرية الناي" (القاهرة ١٩٦٤). وانظر أيضًا قصة "عزرائيل" حيث يكتب محمود تيمور عن لا إنسانية الفقير والمفموع بالنسبة لفقير ومفموع آخر؛ فرجل يقتل أعز أصدقائه، مغسل الموتى، لأنه شعر أنه كان يجلب له الحظ السيئ.

(٢٢) خليها، ص ١٢٨. بهذا الخصوص لابد من ملاحظة أن سامى في قصة "إزارة ريخة" الذى قضى بعض الوقت فى الصعيد وكيلًا للنيابة، كانت له قضية عابرة مع ابنة شابة لتاجر غنى. وكان اهتمامها به لا لأنه رجل بل فقط لوظيفته (أم ص ١٥٣)

(٢٣) - خليها، ص ١٦٢، ١١٩، ١٩٧.

وبقبول الوظيفة مسيطرة وغالبة على الذات الشخصية، يتنازل الفرد عن تاريخه، ومن ثم يتنازل عن شخصيته؛ ليصبح جزءاً من "عجينة حياة تمتص كل شيء إلى مستنقعها"^{٢٤}. ويناضل كل فرد للخروج من هذا المستنقع، وهو يائس من إثبات نفسه:

التحدث عن النفس!

يا له من لذة ساحرة.. تواضعها زائف أغلب أحاديثنا - بعد كلمتين ليس غير - تتحول من الموضوع - أيا كان - إلى الذات، الشكوى أو الافتخار، ولكنى أحسن أنهما ينبعان من نزعة واحد، متكئة: استجداء تبرير الوجود^(٢٥).

لا مجد بالنسبة له في انتقاد مثل هذه الأنانية، لأن من ينتقد سيفعل الشيء نفسه بالضبط - كما يقول حقي - حين تتاح له الفرصة. نحن جميعاً مهووسون بهذا الشيء الذي يؤكد وجودنا لدى الآخرين، أنا أعرف أن غرور الرجل يشبع تماماً حين ينادى باسمه في وقت لا يتوقعه^(٢٦). في حفلة ووسط ضجيج آلاف المحادثات لا بد أن هناك فرصة لسماع اسمنا يذكر، حتى ولو كانت همساً وفي منطقة مزدحمة، هذه المحادثة بالذات هي التي ستلفت انتباهنا قبل وأعلى من أي صراخ مونولوجي داخل آذاننا نحن^(٢٧). وهناك مثال على هذه الحاجة إلى تأكيد الذات يأتي في واحدة من الصور القصصية التي يضمها الجزء الثاني من مجموعة "عنتر وجولييت"؛ حيث يقدم دراسة موجزة لأسئلة القراء في مجلة المقتطف. كتب إيليا فندلفت لهذه المجلة

من سان باولو يسأل المحرر كم شعرة تنمو في الرأس. وعلى الفور

(٢٤) فكرة، ص ١٦٤.

(٢٥) قنديل، ص ٩٠. وانظر أيضاً "التحدث عن النفس" في مجموعة "عنتر..". ص ١٥٧-١٥٨.

(٢٦) فكرة، ص ٧٤.

(٢٧) نفسه، ص ١٥٦-١٥٧.

خمن حتى أزمة هذا اللبناني المغترب الذي يعيش بعيداً عن وطنه، ويئس من العثور على ما يؤكد قيمة وجوده في وسط يستطيع أن يفهمه. فالنجاح في البرازيل لم يستطع أن يعطيه تأكيداً لهويته كذلك الذي يمكن أن تعطيه إياه طباعة سؤاله في مجلة بالعربية. (٢٨)

ورغم أن النظام يجمع الفرد بانعزالية وظيفته؛ فإن الذات تؤكد نفسها مرة أخرى بحاجتها إلى الانتماء، ولكن الانتماء إلى شيء آخر. الإنسان مثل النحلة التي تستمد حياتها من الخلية، وحدها لا تستطيع أن تعيش. في قصة "البوسطجي" كان عباس موظف مكتب البريد الذي جاء من القاهرة إلى أسيوط، خارج خلية القرية. (٢٩) كان "يموت" ولم يكن لينقذه إلا أن يتكامل في نفسه، وأن يتكامل من ناحية أخرى مع القرية التي أدت وظيفته إلى إقصائه عنها. وهذا ما فعله من خلال فتح كل الخطابات التي تمر تحت يديه. وفي النهاية لم يفتح سوى خطابات جميلة وخليل المتبادلة. وسيتضح أنه بمزجه لمصيره مع مصير هذين العاشقين سيشعر هو نفسه أنه أصبح جزءاً حيويّاً من الجماعة التي تم إقصاؤه خارجها. كان يصارع هذا الإقصاء بالدخول إلى أكثر المناطق قداسة، بالدخول في الشئون الخاصة للبيت الصعدي. (٣٠) لقد تخلى عن شخصيته الوظيفية، ولكنه بخيانتة للوظيفة تسامى عليها. فكل ما ترك له كان عنصراً في علاقة، ولكنه عنصر كان من القوة والأهمية بحيث لم يعد من الممكن أن يظل مجهولاً.

(٢٨) عنتر، ص ١٧٣.

(٢٩) لحسن الحظ أن اسم القرية كان "كوم النحل"، وهي قرية صغيرة جداً ونائية جداً، لدرجة أنها نفذت من الإعمار العربي (دماء ص ٤٩) والنحل الذي جاءت منه التسمية كان الآن في سجن بعض الأقباط. ولاحظ الصلة المزدوجة بالفراغة: لم يقترب منها العرب (نفسه ص ٣١)

(٣٠) "الصعايدة يغفرون أشياء كثيرة، لكنهم لن يغفروا لشخص أبداً أن ينتهك بيوتهم وعائلاتهم؛ فتلك هي أكبر الجرائم" خليها، ص ٢١٥.

وقعت جميلة فى الحب مع خليل، وهو أخو أعز صديقاتها مريم. أعلنت الخطوبة. ولكن الظروف العائلية أجلت تحديد تاريخ الزفاف. فى هذه الأثناء أصبحت جميلة حاملاً، و خليل كان يقوم بالتدريس فى القاهرة، ولأنه اضطر إلى مغادرة كوم النحل قبل أن يتم تحديد الخطط، قام العاشقان بحصر شئونهما فى الخطابات. استخدمت جميلة صندوق بريد أم أحمد لتبقى صلتها مع خليل سرّاً على أبيها. وتقدم الحمل بمضى الزمن. وبدأت جميلة تتأشد خليل أن يأتى لنجدتها. ولكن خليل كان آخذاً فى الابتعاد أكثر. وكان عباس - البوسطجى الذى يقوم بالتوصيل - مرتعباً من لا مبالاته هذه، أو قل من قسوة فؤاده. وفى النهاية تدخل القدر! فحين كتب خليل إلى جميلة أنه لن يستطيع المجيء قبل حلول الصيف، لأنه نقل إلى الإسكندرية مرة أخرى احتجز عباس الخطاب غير المفتوح على جانب. وفى الصباح التالى، جاء مرسال من العمدة ليختم الخطابات الداخلة إلى القرية ويجمعها. واندشع عباس حين رأى خطاب خليل مختوماً باعتباره خطاباً جاء من كوم النحل. والختم لا يمكن مسحه؛ ومن ثم لم يكن بإمكانه أن يدع جميلة تراه دون أن يورط نفسه فى جريمة. لأربعة أيام كانت أم أحمد تأتى باحثة عن خطابات، وكل مرة كانت تضطر للرجوع خالية الوفاض. فى النهاية وفى اليوم الخامس كتب خليل من الإسكندرية، وانتظر عباس وصول أم أحمد بفارغ الصبر، لكنها لم تأت ذلك اليوم. وخلال عودته إلى البيت تلك الليلة وجد مجموعة من المعزين خارج بيت أم أحمد. لقد ماتت صباح ذات اليوم! وهكذا وجد عباس نفسه فى موقع خطير يسمح له هو وحده بمعرفة ما كان يجرى. لم تعرف جميلة أن خليل عاد إلى الإسكندرية، و خليل لم يعرف أن أم أحمد قد ماتت، ومن ثم هو لم يستطع أن يفهم لماذا أعيدت خطاباته إليه. إن تدخل عباس جعلهما معاً يعتمدان عليه دون جدوى، ودمر علاقتهما حين كانت جميلة فى أمس الحاجة. ويسأل عباس نفسه فى غضب: "ولو جاء خليل، هل كان سيتسلم خطابات جميلة الأخيرة؟". ويرن جرس الكنيسة واضعاً لمسة النهاية فى القصة، ومصدقاً على تكامل عباس النهائى عبر سره المرعب.

خارج المجتمع الحديث:

وبعيدًا عن النضال من أجل البقاء، من أجل الانتماء أو التقدم؛ فإن حقى يتصور الفلاح، وخصوصًا فلاحى الصعيد، فهم " أهل طبيعة وأمانة وحياء لعلها سر انقباضهم عن الغرباء أمثالى من الموظفين" (٣١). إنه ليس إنسانًا بمعنى الكائن الاجتماعى الحديث الذى سبق تعريفه، ولا هو حيوان (٣٢)، يبدو كأنه قد جمع بين الطبيعتين. إنه إنسان ما قبل السقوط، قريب للطبيعة، وهو اقتراب بحق المولد، كما أنه ليس بعيدًا عن حياة يمكن للغريب أن يتبناها. والحقيقة أن يحيى حقى قد وصف الأثر الذى يمارسه على الغرباء مثل هذا الاقتراب من الطبيعة:

"فأصبحوا بعد زمن غلاظ الوجوه، سمان البطون، ثقيلة حركاتهم، نظرتهم حيوانية، وكلامهم بذاعة متكررة، وفكاهتهم منحطة. أفكارهم سخيفة محصورة، ضيقة. حين يعودون لمدنهم ينكرهم أصدقاؤهم، وتختلف أذواقهم حتى كأنهم شعبان مختلفان." (٣٣)

إن اقتراب الصعيدى من الطبيعة يجعله مختلفًا؛ فهو ليس مجرد فلاح يعمل فى الأرض، بل إنه وبطريقة غامضة هو الأرض نفسها، الأرض التى أنتجت الفراعنة العظام، وليس هو موضوعًا للتطور الاجتماعى، إنه خارج الزمن، وهو القوة المقاومة للحضارة الحديثة. واندماج الفلاح بالطبيعة هذا

(٣١) خليها، ص ١٣١.

(٣٢) يصف حقى الفلاح بأنه يبدو كأنه يجعل للحيوان عقلاً واعيًا؛ ففي رحلة من رحلاته فى قرى أسبوط مر بفلاح مع جاموسته. كانت الجاموسة مريضة، وأصر صاحبها على إنهاء عذاباتها. ويصفهما حقى معًا وهما ينظران إلى السكين فى يد الفلاح، لقد بدا أن الجاموسة "ممتنة" وأنها تقف مع صاحبها فى حزنه. (خليها، ص ١١٥. وانظر أيضًا: دماء، ص ٢٩-٣٠).

(٣٣) دماء، ص ٣٧.

يتم تصويره فى صورة مرئية؛ فالرجال فى حقولهم يبدون مع الأرض شيئاً واحداً، وجلاليتهم الطينية تمارس تمويهاً على عيون الغريب، كما يتم تصويره بطريقة سمعية، فصيحات الفلاح فى الحقول يتم وصفها بأنها "صيحات إنسانية، حيوانية، لا فرق بينهما"^(٣٤). حتى حينما يأتى الصعايدة إلى القاهرة أو أى مدينة كبيرة أخرى فى الشمال، فإن حياتهم تظل طاهرة تماماً، ولا تمسها قذارة الحضارة الحديثة. إنهم يبقون على تقاليدهم وأسلوب حياتهم فى أغانيهم، وهى الأغاني التى تتخلل الأرض كالبدور عند نشرها، كما أنها هى التعبير عن الحياة التى تصبح فى الوقت نفسه جزءاً من فيض الطبيعة. كل أغنية، كل حياة تلقح الأرض من أجل إنتاج حياة تتجدد للأبد، حياة لا تنفى.^(٣٥)

ومهما تكن درجة رغبة السلطة المركزية فى فرض سلطانها على الفلاحين، فإنهم سيقومون بالهرب الروحي دائماً. لقد جاء موظف بعد موظف من القاهرة محملين بالوثائق، والفلاح يستدعى من وراء محراثه ليوقع أوراقاً "أغرب عليه من وحوش البرارى". انظر وتأمل، عجباً!! لقد حرم من أرضه.^(٣٦) وبمرور الوقت كان الفلاحون قد اجتهدوا فى تبنى أسلحة المجتمع: المكر والبراعة؛ وذلك ليحموا أنفسهم. سيخبئون أى ثروة يملكونها، مخافة أن تغرى هذه الثروة موظفى الحكومة هؤلاء.^(٣٧)

(٣٤) خليها، ص ٣١. دماء، ص ٣٠.

(٣٥) نفسه، ص ٦-٧.

(٣٦) خليها، ص ٣٢. (وحقى هنا يتحدث عن الفلاح المالك لمساحة صغيرة من الأرض، وليس عن الفلاح الذى لم ولن يمتلك أرضاً قط. انظر مثلاً، الشرقاوى: الأرض).

(٣٧) إن أى مودة تختفى من "العين الزرقاء" للحاسد؛ فقرة الحسد من الشدة بحيث يقال إنها تقتل ما تحسده أو تدمره (خليها، ص ١٥٦) ومن أجل دراسة شيقة لموضوع الحسد بين الفلاحين انظر: دابلو. إس. بلاكمان: فلاحو الصعيد فى مصر (لندن، ١٩٢٧) ص ٢١٨-٢٢٢.

وأثناء أزمة فائض القطن في مصر أمرت الحكومة الفلاحين أن يزرعوا مساحات أقل. جاء الفلاحون إلى حقي حين كان في منفلوط، وتوسلوا إليه أن يعيد النظر في قضيتهم وأن يحدد حصصًا معينة. وحين فهموا أنه لن يلين لهم ولن يستطيع، انقلبوا عليه محبطين واتهموه بعدم العناية بأمرهم، فكل ما كان يعنيه هو مرتبه. ورغم رغبته العارمة في أن يقبله هؤلاء الناس كفرد^(٣٨)؛ فإن حقي كان مجبرًا على القبول بأنه لا سبيل إلى عبور الهوة بين الفلاح والجهات الرسمية. وهناك مثال آخر على هذا الحاجز العنيد بينهما، نراه في قصة "حصير الجامع". كان الراوى - وهو مفتش حكومي - قد جاء لتوه إلى قرية صعيدية. وخلال لقاء رسمي مع العمدة ومع بعض القرويين، اشتتم الراوى فجأة رائحة كريهة. وحين أشار إلى هذه الرائحة عرضًا مرر العمدة الموضوع سريعًا. كان الجامع هو المصدر المشكوك فيه للرائحة. ولم تكن هذه مشكلة حقيقية؛ لأن الجامع كان نادرًا ما يستخدم للصلاة. غير أن الراوى أخذ معه العمدة وذهب إلى الجامع للصلاة الجمعة:

".. لما دخلته وجدته متساقط الطلاء تتدلى من جدرانه العناكب، على كل من جاتبي المنبر علم أخضر سواده، مطأطي رأسه للفقر والمسكنة، القذارة بادية والهواء مكتوم، والحصير عيدان متفرقة تبدو منها الأرض مغبرة.."

كان الراوى منزعجًا مما رأى؛ لدرجة أنه قرر أن شيئًا لابد من عمله على الفور. لقد قرر أن على الحكومة ألا تتورط في ذلك، وأن على الجماعة أن تساعد نفسها بنفسها. وكانت الخطوة الأولى في هذه الخطة هي شراء حصير جديد. جمع العمدة والفلاحين، وكان هناك اتفاق واضح أن يسهم كل شخص في هذا الحصير الجديد. تبرع الراوى عن نفسه بريال. ولكن بينما كان يحضر لجمع المال اللازم قيل له بشكل واضح أنه لا سبيل لإعطائه

(٣٨) خليها، ص ١٣١، ١٥١-١٥٢.

المال الآن. أصبح عليه أن ينتظر حتى نهاية الحصاد. لم يكن للراوى عذر كهذا على كل حال (فهو يأخذ راتبه مع بداية كل شهر) وبكل بساطة سلم المبلغ الذى وعد به. مر الزمن، وتم حصد المحصول وبيعه، وكان الراوى لا يزال يجد نفسه إزاء حائط من فظاظة الفلاحين وتحفظهم. وأكد له العمدة أن ممثلى الحكومة قد أنهوا التفاوض مع الفلاحين الذين كانوا مدينين لها. ليس هناك أمل فى أن يساهموا فى الحصار. وهكذا قرر الراوى يأساً، أن يعالج موضوع الجامع رسمياً.^(٣٩) لم يكن من سبيل لإزالة الحاجز؛ فتعاون الفلاحين والعمدة البادى تحول إلى سخرية وشكل من أشكال النفاق المزيف. لقد قاد العمدة الراوى إلى الاعتقاد بوجود أمل بينما كان يعرف أنه لا أمل، وأى حركة إلى الأمام كان الراوى يفكر فيها كان العمدة يجعلها وهمًا. والأهم من هذا كله: لماذا يجب أن يغضبوا لى يفعلوا أى شىء لأنفسهم، فى الوقت الذى تكون فيه الحكومة مضطرة للتدخل فى مرحلة من المراحل؟ وفى الوقت نفسه، لماذا لا يتمتعون أنفسهم ويضايقون هذا الرجل الذى أرسلته الحكومة لهم؟ وإذا كان هذا الرجل من الغباء بحيث أعطاهم المال، فالأفضل أن يأخذوا منه أكثر!.

ويصف حقى اثنين من موظفى الحكومة بطريقة يبدو معها انعدام ثقة الفلاحين فيهم مبرراً تاماً. كان أحدهما مهندساً فظاً غير مهذب، يقضى أيامه فى الخمارة ويقضى ليلاليه فى زريبة خنازير هى بيته.^(٤٠) والآخر كان الطبيب. والطبيب يمثل الغاية القصوى فى الانسحاب والاعتراب عن الفلاحين. ولم يكن هذا الاعتراب حالة يخضع لها بشكل سلبى، وإنما هى حالة يتبناها راغباً ويستمتع بها. كان بيته المؤثث بأفخر الأثاث الأوروبى بيتاً هادئاً كريماً نظيفاً. وحين دعى حقى إلى العشاء فاجأته هذه الوفرة. ومع ذلك، فهذا الطبيب نفسه هو وزوجته كانا قد بنيا لنفسهما عريناً فى الغابة،

(٣٩) أم، ص ١٣٩-١٤٦.

(٤٠) خليها، ص ١٨٣.

عريناً تحيط به الحواجز، وكانا يغامران أحياناً بالخروج من الحصن والدخول في الغابة استعداداً للصيد. وحالما ينتهى الصيد يعودان، يغسلان الأيدي ويخلعان لبس الصيد، ويتنوقان الوفرة المادية والروحية لوكرهما. على أى حال، كان جو النهم للسلب والنهب من القوة بحيث إن حتى شعر حينما غادر أن أعضائه تتمزق وتحاصرهما هذه الوحوش. ومن المثير أن نلاحظ هنا كيف يقلب حتى هذه الصورة؛ فالطبيب يتم تقديمه أولاً وهو يعيش قى ملجأ متحضر هو الضد لما يحيط به من بدائية. بعد ذلك يكون تشبيه الطبيب ويا للمفارقة بالحيوان البرى؛ فبيته أصبح عريناً ولم يعد مجرد ملجأ. والضحايا الذين يصطادهم الطبيب بلا رحمة هم مرضاه، فالفلاحون يأتون إليه يحتاجون لعملية بتر، ويرفض مساعدتهم حتى يحصل على أجرته فى يده. وفى إحدى المرات، استدعى لعمل عملية لرجل عجوز هاجمه ابنه، وجلس الطبيب قبالة الضحية ورفض أن يحرك إصبعاً حتى يأخذ أجره كاملاً. وبمرور الوقت استلقت الزوجة من كل الجيران ولكن الرجل مات. وكان الطبيب مستعداً هنا لعمل العملية، بل إنه أصر على عملها.^(٤١)

ويستخدم حتى زيارة الملك فؤاد للصعيد مثلاً آخر على المسافة بين الفلاحين والقوى التى يمثلونها؛ فحين أعلن عن الزيارة المرتقبة للملك فؤاد وقعت منفلوط فى اضطراب شديد، والمحطة التى سيمر منها الموكب ازدانت بالبهجة، وجاء للقرية قوة كاملة، وجيء بالمومسات ليزغردن. وتحولت القضية كلها إلى نكتة حين اختلط المومسات بالقرية اختلاطاً كاملاً فى فوضى الاستقبال، لقد أحبط الوصول الموشك للموكب الملكى بنيتهم الطبقيّة الحريصة. ولكن حين جاء الوقت مرق القطار الملكى مغلق شيش النوافذ كلها.^(٤٢)

(٤١) خليها، ص ١٦٦-١٧٧. ولمناقشة استغلال الأطباء للفقير فى العشرينيات انظر سعيد عبده: أطبيب وجراح أم جزار وشراح؟، مجلة أبو الهول، يناير ١٩٢٣. وحسن محمود: جريمة، مجلة السفور القاهرة، ١٧ أبريل ١٩٢٢.

(٤٢) خليها، ص ٢٠٩-٢١٠.

لا غرابة إذن ألا يكون للقرويين ولاء خارج القرية. لا غرابة أنهم يضعون ثقتهم في المشعوذين الذين يعالجون العاقرات، ولا يضعون ثقتهم في أطباء الحكومة.^(٤٣) فبدون سلطة ممثلة موثوق بها تحمي مصالحهم، يكون القانون مسألة مصلحة فردية. عداوة الدم كانت هي القانون. وكان يتوقع من الرجل أن يتحمل المسؤولية عن كرامته مهما يكن الثمن. إن عليه أن يقتل ابنته إذا أهانت كرامته خوفاً من الاستهجان العام إذا فعل العكس. هذا ما كان عليه الحال في قضية جميلة في "البوسطجي". الكرامة واجب محتوم على الجميع، وهي تبرر حتى القتل.^(٤٤)

يمكننا أن نرى أن بحث حقى عن الفلاحين قبل الثورة ليس تحليلاً لعاداتهم وتقاليدهم وسلوكهم. إن تحليله ينصب على مستوى آخر، هو تصور الفجوة القائمة بينه هو نفسه كموظف وبين الفلاحين كجماهير غير محددة يستغل وضعها الوظيفي. ورغم أن حقى في رواية "صح النوم" قدم القرويين ومواقفهم من العملية التي تجرى في قريتهم، فإنه لا يزال هناك إحساس بالاغتراب الكامل بين القرويين والسلطات القائمة. لم تكن هناك مسألة تمرد ضد أوامر الحكومة. كان هناك قبول بما لا مفر منه. لم لا يتمرد هؤلاء الفلاحون كما يفعل الفلاح عند الشرقاوى وفتحى غانم، أو حتى عند لاشين!!^(٤٥) يبدو أن الإجابة تكمن في اختلاف المنظور؛ فهؤلاء الفلاحون لا ينظر إليهم على أنهم جزء من هذه الحياة حتى يكونوا قادرين على التمرد ضدها. والمشكلة عند حقى كفرد مؤداها: عندما يضطر الموظف إلى ارتداء قناع فإن هذا يرسم على الفور حدود الهوية التي يقف الفلاح على طرفها الآخر. وبطبيعة اللعبة نفسها كان الموظف هنا والفلاح هناك، ولن يلتقى

(٤٣) نفسه، ص ١٣٦-١٤٤.

(٤٤) نفسه، ص ١٧١-١٧٢. وحقية، ص ٨٤.

(٤٥) انظر مثلاً، فتحى غانم: الجبل، ١٩٥٩، ويكتب لاشين عن الفلاحين الذين يلعنون اليوم الذى سمعوا فيه لأول مرة عن الحضارة الحديثة (يحكى أن، ١٩٦٤، ص ٨٦) ومن ذلك أيضاً فلاحو توفيق الحكيم في يوميات نائب في الأرياف؛ فرغم أنهم مستغلون ولا أسماء لهم فإنهم يتميزون بالدهاء والاتحاد.

التوأمين. لا موظف يمكنه أن يقيم صلة بأى فلاح فرد. وأى علاقة قامت بينهما (مثل عباس فى "البوسطجى" والراوى فى "حصير الجامع")، هى بصورة ما، علاقة غير حقيقية أو وهم. بالنسبة للموظف لا يمكن للانتمى أن ينتمى إلا من خلال المعرفة والمعلومات. وأية رغبة فى تجاوز هذا الاغتراب وفى المساهمة النشطة هى رغبة مدانة؛ وموت جميلة هو التحريم الكامل لمثل هذه المساهمة.

وعلى أية حال، فإن هذه الهوة تسمح لحقى - من جهة الخطاب - أن يتجنب كل الفلاحين الأفراد لدرجة أنه قد يتصورهم ككل؛ إنه قد يستخدم ابتعادهم عنه ليكشف عن مراوغتهم للتاريخ. إنهم يبدوون فى اغترابيتهم وكأنهم المادة التى يستمد منها حقى صورة الأفراد الأبرياء المستغلين فى المجتمع الحديث. إن كل فرد له اسم مثل: فرغلى، وإبراهيم، وبمبة، يعيش ما يعيشه الفلاح بمعزل فى المجتمع الحديث.^(٤٦)

وهكذا يبدو أن إنسان حقى البدائى، هو برىء روسو الذى أفسدته علاقته بآخر. وحيث إن أول كذبة كانت أول انحراف عن الوعى البسيط البرىء إحصاء لمصلحة الذات؛ فإن من المحتمل أن هذه الحالة البدائية لم تكن تتضمن مكرًا. إن أول من سيدخل الجنة كما يقول حقى، هو الشخص بسيط العقل والبرىء، أولئك الذين لم يبتلوا بدرجة ذكاء غير ملائمة.^(٤٧) مع المكر جاء إدراك كل فرد أنه لكى يبقى، فإن هذا ينبغى أن يكون على حساب

(٤٦) يحكى حقى قصة خادمين، ولد وبنت، يعملان فى بيتين منفصلين فى الحى نفسه. يقعان فى الحب، ولكن فرصهما للقاء كانت أثناء خروجهما للتسوق "فمستوى الحى لا يزيد عن خادم فرد" ناس، ص ٣٧.) كان الموقف ميئوسًا منه فانتحرا. وتلك بالنسبة لحقى مأساة حقيقية. ليست هذه المأساة الكبيرة روميو وجولييت، بل مأساة الإنسان يناضل ضد القوى الأكبر منه ولا قبل له بمعارضتها. تسليم كليل، معه أمل فى الحلم، هذا هو خياره الوحيد. (نفسه).

(٤٧) فكرة، ص ٦٥.

الآخرين. وهكذا تطورت لعبة السلطة التي يكون فيها كل فرد منخرطاً فى volens nolens ؛ فالقوى ينجح، والضعيف يتلاشى تدريجياً. وقد أوضح حقى - بقوله إن كل فرد يحتاج من أجل البقاء أن ينتمى إلى جماعة اجتماعية - كيف أن من الضروري بالنسبة للموظف أن ينتمى، حتى إلى جماعة الفلاحين المغتربة تماماً. واستحالة مثل هذا الانتماء سمحت لحقى أن يرسم الخط الحديدى الفاصل بين الفلاح وطبقة الموظفين، بينه وبين المجتمع الحديث. وهكذا قد يتم تصور الفلاح منعزلاً مراوفاً ضبابياً، وقد يقف بصورة مطلقة رمزاً لآخرية مستبعدة، وصلة أبدية بالطبيعة.^(٤٨) من هذه الضبابية غير المسماة رسم حقى نماذج أفراد المخصوصين الذين داسهم المجتمع؛ فهم أضعف من أن ينخرطوا بنشاط فى النضال من أجل القوة، وهكذا نراهم يساقون إلى حواف جماعاتهم الاجتماعية. ومع ذلك، ومن خلال هذا الإقصاء نفسه الواقع عليهم، يبدو كأنهم يحتفظون ببراءة الأطفال التى تحفظهم من فساد العلاقات الاجتماعية.

(٤٨) "الفلاحون من الصعيدي ليسوا مدللين أو قانتهم المعرفة إلى طريق خطأ. والحضارة بكل مبتكراتها لم تعلمهم أن العالم يتضمن الظلم وأن على المرء أن ينهض منه. إنهم ناس يعيشون بالسليقة" حقيبة، ص ٧١.

الفصل الثالث

مصر

"الفلاح الذي تم الإبقاء عليه جاهلاً خاضعاً، هو
المصري الصافي الوحيد؛ فأولئك الذين كانوا في
السلطة منذ الغزو الفارسي لمصر عام ٥٢٨
ميلادية كانوا من الأجانب"

إيه. آى. داويشا: مصر في
العالم العربى، عناصر
السياسة الخارجية
(لندن ١٩٧٦) ص ٨٠.

فى هذا الفصل سأحاول تعريف ما معنى أن تكون مصرى بالنسبة
لشخص يقوم بدور المتحدث الرسمى لإخوانه من المصريين. فيحى حقى -
عجوز الأدب المصرى الكبير - مثل مصر طوال مراحل حياته لدى العالم
الخارجى (وذلك حين كان يعمل فى السلك الدبلوماسى) ولدى مصر نفسها
(عبر كتاباته). وهو مع ذلك من أصول تركية.

فإن ما معنى مصر بالنسبة لحقى؟ هل هى كينونة سياسية؟ منطقة
جغرافية معينة؟ شعب؟ حاملة تاريخ كان عظيماً يوماً ما؟ "شجرة أينعت
وأثمرت زمناً ثم نوت؟" (١) هى كل هذا بالطبع، بالإضافة إلى أشياء أخرى:
إنها روح لقوة فى الحياة تتجاوز الحدود السياسية والجغرافية والاجتماعية
والتاريخية. مصر بالنسبة لحقى، مبدأ مجرد يمكن للمرء أن يتحدث إليه
بصورة حميمة؛ فهى طبيعة يجد فى مصدرها ما يخصه هو. وفى اكتشاف

(١) قنديل، ص ١١٣

هويته مع هذه الأرض التى يرمز إليها النيل،^(٢) الوريد الوداجى لمصر، يجد المرء سلامه. ويصف حقى فى سيرته الذاتية استجابته الخاصة للصعيد، فيقول:

كأن يدا من السلام والطمأنينة تمسح على جبھتي، أحس أنا
القاهري أن نوافذ مغلقة فى نفسى تنفتح لأول مرة. انقطعنا
عن العالم كله وخلقنا إلى الأرض والزرع والحيوان والنيل.^(٣)

الأرض والحيوانات والنيل شىء واحد: هو مصر. فبعيدا عن خلطة أفرادها مصر هى الطبيعة. الحديث الحميم إليها تجربة صوفية، انفتاح للنفس على جذور الوجود. وعندما ينظر حقى أحيانا إلى حقول الصعيد فى مصر، يشعر برابطة متجددة مع الله. الحديث الحميم إلى الأرض هنا يتجاوز ما يدعو زايهner الانفتاح الصوفى الطبيعى للذات على مبدأ أعظم، هى جزء منه - يتجاوز ذلك إلى الحديث الحميم مع الإلهى.^(٤) فأن تكون مصرياً بالمعنى المطلق، معناه أن تنتمى إلى روح مصر لا إلى تاريخها. ومع ذلك يبدو أن ماضى مصر العظيم هو الذى يكفل لها مكانتها كمبدأ صوفى؛ ذلك أن تاريخها هو الذى يصورها لنا بشكل لا محدود. لقد تمكنت

(٢) قارن حقى النيل بطفل عنيد حين بلغ العام تمرد على أمه، مصر، وفاض على الشاطئ. يصبح الطفل عملاقاً يشق طريقه عبر الوادى، غامراً الأراضى على مدى البصر، لكنه لا يجد حرّيته إلا فى صعيد مصر. وحينما يصل إلى الدلتا تكون قوته قد ولت. العملاق الشاب الذى كان فى الصعيد تحول وأصبح رجلاً عجوزاً عمره آلاف السنين (دماء، ص ١٢٠-١٢١) تلك هى الوفرة التى يندمج فيها الإنسان مع الطبيعة. "فحين يقيض النيل تنقلب الناس والأرض والحيوانات رأساً على عقب" خليها، ص ٢٣٥، وانظر أيضاً: ناس، ص ١٤٤. ولمعالجة أوسع لموضوع دور النيل فى الأدب المصرى، راجع: نعمات أحمد فؤاد: النيل فى الأدب المصرى (القاهرة ١٩٦٢)

(٣) خليها، ص ١٥٩. وانظر أيضاً نفسه، ص ١٢٠.

(٤) دماء، ص ٣١.

مصر على الدوام من الحفاظ على نفسها بعيداً عن المسيطرين الأجانب، ما دام من الممكن النظر إلى هؤلاء الحكام باعتبارهم مستغلين أفراداً، مثل فرنسا وإنجلترا. أما حين ألقى هذا الآخر بفرديته وزعم أنه صاحب الحضارة الصناعية الحديثة، كان أثر ذلك شديداً كأنه ضربة في قلب وجود مصر. في السابق لم يكن يتم تدمير الحواجز الصلبة بقدر ما كان يتم تذويبها من الداخل. ما يظهر هنا مصر أخرى: الدولة/ الأمة التي لم يعد بإمكانها أن تبقى غافلة عما يحدث في العالم الخارجي. وحتى أواسط القرن العشرين كانت مصر الغامضة، مصر الفراعنة، مصر التي يمثلها غموض الفلاح، كانت هي المثال الذي لا يتغير، فقد بقيت طازجة محتفظة بتراتها العظيم. أما الآن فمصر *volens nolens* تستجمع قواها لتواجه العالم متحدة.

معمدانية الأرض:

بعد أن فشل إسماعيل أن يعالج فاطمة في "قنديل أم هاشم"، غادر منزله ليعيش في ضيافة شخص آخر. كان ممزقاً بين رغبته في الفرار عائداً إلى أوروبا، وحاجته إلى مواجهة التحدي الذي يمثله مجتمعه. بعدها جاء رمضان وفجأة تغير الجو تغيراً كاملاً، وأصبح إسماعيل واعياً بشيء ما في المصريين لم يكن قد لاحظته من قبل، وهو الشيء الأبدي الذي لا يتغير:

"ما يظن أن هناك شعباً كالمصريين حافظ على طبيعته وميزته،

رغم تقلب الحوادث وتغير الحاكمين"^(٥)

لقد أصبح إسماعيل واعياً في الإنسان لما يسميه هيدجر "الشيء نفسه"^(٦) فالشيء نفسه موجود لدى أولئك الذين يرتبطون بالأرض،

(٥) قنديل، ص ١١٦.

(٦) "Der Feldweg" ترجمة أ. بريو، ضمن كتاب "Questions 111" باريس ١٩٦٨،

ص ٩-١٥.

وهو مبدأ عدم التغير. ويكون هذا أوضح ما يكون لدى الفلاح الذى يكون قريباً من الأرض فيزيقياً. أن تكون على علاقة بالأرض فى مصر معناه أن تكون قريباً من الأساس غير المتغير للإنسان. غير أن جوهر مصر يبدو للوهلة الأولى إسلامياً؛ فرمضان أيقظ إسماعيل على الطابع الحقيقى للمصريين، والعودة للإسلام كانت الخطوة الأولى لتجاوز المظهر الخادع للمجتمع الحديث، غير أن السعى لابد أن يستمر ويتجاوز الدين وسيلة لتحقيق الهوية.

لكى تكون مصر يا يجب أن تكون واعياً بما هو أبدي وغير متغير فى مصر.؛ وعبر هذا الوعي يؤسس حقى لمصريته. قد يكون جيداً أن تكون له أصول تركية، ولكن ما قيمة هذا ونتيجته فى مصر، مصر التى هى أكثر من مجرد أرض لها حدود جغرافية معينة؟ إن القبول بقوة الأرض التى يرونها النيل، والتسليم لهذه الأرض، يضمن الشرعية لزعم الانتماء إلى سلالة لم توجد بعد. (٧)

وإشارات المتكررة إلى عمه محمود طاهر حقى، هى إشارات تكشف عن شغفه بتوضيح أن المصرية ليست حالة تولد فيها، ولا هى حالة تفرض عليك، وإنما هى حالة يتم إنجازها. كان محمود طاهر لاشين قد صدمته كما صدمت كل المصريين "الآخرين"، حادثة دنشواى. وفى عام ١٩٠٩ كتب "عذراء دنشواى". هذا الصدام بين الفلاحين والبريطانيين جعل صوت الجماهير الغاضبة مسموعاً، مسموعاً فى السياسة ومسموعاً فى التاريخ، بل إن حزن هذه الجماهير شق طريقه بعد ذلك ليصبح أداة للطموحات الوطنية، فالوطنية لم يكن ينظر إليها باعتبارها حركة "للجماهير التى لا ميراث لها" بل باعتبارها حركة الصفوة، وصوت الفلاحين فى الأدب ظل صوت هذه الصفوة. لقد تم تخليد هذا الصوت فى عمل واحد لم يكن مصرى الأصل لكنه

(٧) "رغم أننى من أصول تركية أشعر أننى اندمجت فى أرض مصر وشعبها" قنديل، ص ٥٦.

اكتسب الوطنية عبر تعاطفه مع واحدة من أكثر القضايا المصرية سخونة. فبسبب استجابته لهذه الأساسة "انغرس جذوره الجديدة عميقاً في الطمى المترسب منذ أيام الفراعنة"^(٨). ويستشهد حقى بقول قاسم أمين: إن قلب مصر قد دق مرتين، مرة حين مات مصطفى كامل، ومرة في حادثة دنشواي.^(٩) وأولئك الذين دقت قلوبهم حينئذ اكتسبوا الحق في أن يسموا أنفسهم مصريين.

ويوضح حقى أن عمه كان قد اختار نوع القصة القصيرة؛ لأنه أراد استخدام هذه الطريقة الجديدة في الكتابة القصصية أداة لتأسيس أدب مصرى حقيقى، يأتى مباشرة من قلب الناس. كانت هذه كما يقول حقى، أول قصة تتناول الفلاحين ومشكلاتهم،^(١٠) وأول استخدام صريح للعامية في الأدب.^(١١) وأول قصة تقدم تنويعاً في السرد، وأول قصة تحاول في المونولوج الداخلى، وأول قصة تجعل القص متاحاً لغير المتخصصين.^(١٢) ويبدو هذا الثناء المفرط على قصة سقطت في هوة النسيان (سقطت عن غير حق كما يزعم حقى) يبدو وكأن غرضه الأساسى نوع من الاعتذار لأجل حقه هو في الوقوف متحدثاً رسمياً باسم مصره "هو". وهو يركز مراراً وتكراراً على غرابة الحقيقة القائلة بأن تركياً أمكنه أن يعبر عن وعى مصرى.^(١٣) ليست الصلة الفيزيائية بل الصلة الروحية هي التى تدخل في الحساب؛ فلاشين برغم

(٨) دمة، ص ١٣٠-١٣١.

(٩) فجر، ص ٢٦.

(١٠) دمة، ص ١٢٩ "كان الفلاح خارج ميدان الأدب، كان كمًا مهملاً، لم يرق حتى إلى مرتبة اللغز الذى يقف أمامه الإنسان حائراً" ناس، ص ٥٠..

(١١) من المؤكد أن هذا تزيد بلاغى، أكثر منه حقيقة لها أساسها.

(١٢) فجر، ص ١٥٧.

(١٣) "يا للعجب.. كيف يعبر عن ضمير الشعب المصرى من ينحدر من أصل تركى"

دمة ص ١٢٩. ولمناقشة تركية يحيى حقى انظر: عبد العزيز محمد الزاكى:

"يحيى حقى بين المصرية والتركية"، مجلة عالم الفكر، مجلد ٩، عدد ٢، ١٩٧٤.

أصوله الأجنبية، ابن بلد مصفى، عجينة من طين مصر وماء نيلها. (١٤) وحين يكتب عن محمود تيمور يقول:

"وإنك لتحس أن نزعة تيمور فى الأدب مبعثها حب صادق لمصر وأهلها. وليس من الغريب - كما يظن لأول وهلة - أن الذى يضرر هذا الحب كله، ويحمل لواء المناداة بالأدب المصرى الصميم فتى لا تجرى فى عروقه دماء مصرية، بل دماؤه خليط من التركية والكردية والإغريقية". (١٥)

ويوصف كوستى ساجاراداس عميد الجالية اليونانية فى أسبوط، بأنه أسس لمصريته من خلال كتابه "عذراء أسبوط" الذى يكشف عن تواضع وثقافة وحب لمصر. (١٦) وهناك مصرى آخر "متطبع"، هو محمد محمود غالى، الذى يكتب عنه حقى قائلاً:

"إنه يضارع أى أوروبى فى معرفته وثقافته. ومع ذلك فقد ظلم، وماء النيل وحده هو الذى يصب فى الخارج.. إن وجوده ومعرفته كانا وثيقى الصلة بنهرنا العظيم، ومع ذلك كان أجداده من تونس" (١٧)

الحقائق

بيد أن مصر المثالية هذه، تختلف تمامًا عن مصر الحقيقية فى القرن العشرين، المنقسمة بين من يملكون ومن لا يملكون، وحيث يهتم طالب

(١٤) فجر، ص ٨٣. انظر أيضًا حديثه عن حسنى لاشين (شقيق محمود طاهر لاشين) الذى كانت مكتبته ملهمة لكثير من شباب الفنانين، رغم أنه كان من أصل بلقانى (فجر، ص ٢٤٦).

(١٥) نفسه، ص ٦٥-٦٦.

(١٦) خطوات، ص ١٨٦.

(١٧) المجلة، أبريل ١٩٧٠.

دكتوراه فقير بأحذيته أكثر من اهتمامه بنتيجة امتحانه الشفوي^(١٨). وبعد أن أسس لنفسه كمصري حقيقي، يقف حقي كمفكر معارضاً للسلطات الجامدة في مصر، الدولة/ الأمة الفاسدة؛ فهذه السلطات لم تصبح مصرية حقاً، إنها لا تضع مصالح الأمة في القلب. أين كان المدافعون العظام أمثال محمد الصادق الذي أعطى لحكوماتها " منظومة من المبادئ الأخلاقية لا غنى عنها من أجل تنظيم صحيح للأمة؟"^(١٩) مصر التي يتحدث عنها حقي الآن هي الدولة/ الأمة، كينونة سياسية تحاول أن تجد وضعها اللائق في المجتمع الحديث. لم تعد مصر المثالية، بل مصر الممكنة التي تناضل لتدمر الماضي وتتقدم.

كان تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ أضحوكة كما يقول يحيى حقي؛ فقد أعلن استقلال مصر، وأعلن أن المسؤولين الأجانب سيحل محلهم الوطنيون. وما حدث في الحقيقة أن بعض هؤلاء الأجانب زعم أنه تجنس بالجنسية المصرية!. وقد أعطى الموظفون الأجانب ثلاثة أشهر ونصف في العام عطلة رسمية، إذا قضوا هذه المدة في الخارج. وتم توسيع هذه الميزة لتشمل كل الموظفين المصريين، ولكن حقي يحزن ويتعجب بمرارة: ومن الذي يتحمل نفقات ثلاثة أشهر في الخارج؟ أن تملك القوة يعني أن تكون أجنبياً أو تلعب دور الأجنبي. وأن تجرد من القوة يعني أن تكون مصرياً. مصر لم

(١٨) حضر يحيى حقي لجنة مناقشة طالب أزهرى كفيف أتم بحثاً حول "الاقتصاد السياسي في الإسلام"، وستكون المناقشة علنية في جامعة الأزهر. جلس حقي قريباً من الطالب ولاحظ خوف الشاب على حذائه الذي طفن تحت كومة من الأحذية التي تجمعت منذ وصولهم. وعند الأذان للصلاة كان هناك هرج ومرج حيث خرج الجميع مرة واحدة. وحين ذهب الجميع كان الطالب الكفيف قد ترك بغير حذائه، فصرخ: يا خلق هو: اعملوا معروف، لايموني على الجزمة ومش عاوز الشهادة بتاعتكم، الله الغني عنها" دمة، ص ٦٤.. وهذه القصة تذكر بقصة فقد طه حسين لحذائه خارج المسجد في قريته.

(١٩) نفسه، ص ١٢٥. كان محمد الصادق حسين مدرساً في مدرسة والدته عباس الأول الإعدادية وهي مدرسة حقي، وكان الرجل له علاقته بتأسيس برامج لتدريب المدرسين في مصر.

تكن للمصريين؛ فالتجارة كانت فى يد الأجانب، فهم الذين يملكون غالبية الأرض الزراعية، وغالبية المباني فى المدن، وغالبية المحلات. العلامات كانت مكتوبة باللغات الأجنبية؛ فسائقو التاكسى كانوا أجانب، حتى الشحاذين كانوا أجانب! كان الكومسارية فى الترام مصريين، بينما كان المفتشون من الأجانب. وفى المترو كان الكومسارية والمفتشون كلاهما من الأجانب (من الواضح أن راكبى المترو كانوا مختلفين طبقياً عن راكبى الترام). القضاة فى المحاكم المختلطة، إذا لم يكونوا أجانب بالفعل، فمن المؤكد أنهم لا يستخدمون كلمة عربية واحدة خلال الإجراءات القضائية. وحين طالب قاض مصرى باستخدام اللغة العربية فى المحاكم، فى الإجراءات وفى كتابة القوانين على السواء، اتهم بعدم الكفاءة فى اللغة الفرنسية! والقضاة الأجانب لن يحترموا إلا من يتكلم الفرنسية بطلاقة، وغاية السعادة بالنسبة للأجانب أن يرأسوا المصريين، وهكذا وجد حقى نفسه مستبعداً من المحاكم المختلطة لأنه لم يستطع أن يتكلم لغة أخرى. كان مسموحاً له فقط أن يعمل فى المحاكم الأهلية. غير أن النظام القضائى كله، خصوصاً داخل المحاكم، كان مهزلة؛ فالقضاة لن يستمعوا ولن يعتنوا بجمل اعتباطية. وفى إحدى القضايا يكتب حقى عن قاض سأل رجلاً، عند محاكمته بسبب تدخين الحشيش، ما إذا كان مذنباً لقتل الإوزة! (٢٠)

لقد انتشر القضاة وتأثيرهم فى كل مكان، لدرجة أنهم قاموا باستئجار الرجال للتهدة فى حالة عدم الاستقرار وللتحريض فى حالة الهبات الوطنية. الوطنية إذن قد تبدو مثار شك، أداة يستخدمها الأجانب لمجرد التركيز على قوتهم وسلطتهم وهم يجمعون كل معارضة. ومهما يكن من أمر، فإن حقى يكشف فى "صح النوم" عن أن الالتزام الوطنى قد يكون مخلصاً؛ فبينما كان زوج العرجاء يدرس فى العاصمة، لم يكن يبالى بالأحداث السياسية، حتى جاء يوم وجد مدرسته محاطة بالجنود، وهؤلاء الجنود كانوا فى الحقيقة

(٢٠) خليها، ص ٤٤-٨١.

"مستفزين" واقتحموا المبنى، وبينما كانوا يبحثون فى طرقات المدرسة قتل ولد صغير. وكان زوج العرجاء متحفزاً عند طمس الجريمة والعزاء. ومن هذه اللحظة أصبح وطنيا متحمساً يحضر كل الاجتماعات السياسية والمظاهرات. وفى النهاية وجد أبواب الأكاديمية موصدة فى وجهه، وغادر العاصمة (مصر الدولة/ الأمة) ليعود إلى القرية (مصر الأبدية) حيث ألقى بنفسه وبكامل قلبه داخل الأرض. لقد أدى تقديم القيم الغربية إلى العنف الذى جعل المستحيل ممكناً: أى قتل أحد المصريين على يد ابن بلده:

يقتل صبي غريب بلا جريمة على يد واحد من مواطنيه،
لماذا؟.. إن هناك خللاً فى جهاز الحكومة، بل يدل - يا للنكبة
الكبرى - على أن هناك خللاً فى كيان الأمة كلها.^(٢١)

نعم. هناك خلل ما فى الأمة ككل، والعلة دائماً مصدرها التعليم، أو فنقل الافتقار إلى التعليم. لكى تكون الأمة مفعمة بالإحساس بالجدارة، لابد أن تتعلم منذ نعومة أظافرها ما الأمة، وماذا يعنى أن تكون ابن هذه الأمة. ويشكو حقى أنه عندما كان فى المدرسة، كان التدريس لا علاقة له بوقائع ومشكلات مصر والمصريين. وحين عين فى البداية فى الصعيد، لم يستطع حتى أن يقول ما الفرق بين القمح والذرة. يود حقى، بدلاً من أن يتعلم الأنظمة القانونية للأمم الأخرى، لو تعلم عن القانون الحجازى (كما كان قبل الإسلام) على نحو يجعله قادراً فيما بعد على فهم الشريعة فهماً صحيحاً.^(٢٢)

وسخرية حقى المريرة من الفساد فى مصر، ومن عدم الاهتمام العام بالتطور الحقيقى، تتضح تماماً فى القصة التالية: بعد زيارة لإصلاحية الأحداث فى الجيزة كان مرتعباً من الأبنية البغيضة وبيوت العمل وقرر أن يلقي محاضرة عن الانتهاكات التى تقع فى المؤسسات الاجتماعية. وحينما

(٢١) صح، ص ٥٦-٦٢.

(٢٢) عليها، ص ٨-٤١.

دخل إلى قاعة المحاضرات في نادى الحقوق كانت مقاعدها الخالية تلمع في وجهه ساخرة؛ إذ لم يكن في القاعة إلا رجلان. هل يستخدم صيغة المثني أم صيغة الجمع في مخاطبتهم؟ لا أحد يهتم بالحالة المزريّة للمؤسسات الاجتماعية. فلتعلم المدارس هؤلاء المصريين الصغار الفنون والعلوم الخاصة بأسيادهم الأجانب! ما الذى يعنى أى أحد مادام مستريحًا، وما دام متأكدًا من المستقبل الآمن لأولاده.

ومن الغريب أن الشخص الوحيد الذى اهتم من بين الجميع بمناشدة حقى للضمير العام، كان انتهازيًا. لقد جاء من إصلاحية الأحداث بالجبل الأصفر وأراد أن يأتى حقى معه سرا؛ فقد اكتسب حقى سمعة سيئة منذ تلك المرة نظرًا لكلمته المخططة بعناية. وبسعادة بالغة، ألقى حقى كلمته فى الإصلاحية. وحضر الكلمة ثلاثون شخصًا، بمن فيهم مسئولون فى الحكومة. غير أن شعوره بالارتياح كان منقوصًا، بسبب إدراكه التام أن الرجل الذى دعاه لإلقاء الكلمة كان فى نزاع مع رؤسائه واستخدم حقى ليوهن المؤسسة. كان أمله من ذلك هو إبعاد أولئك الرؤساء من وظائفهم، ومن ثم تكون لديه الفرصة أن يحل محلهم. (٢٣)

وما فائدة الجهاد فى بلد كمصر وشعب كالمصريين، عاشوا فى الذل قرونًا طويلة فتذاوقوه واستعذبوه؟

ماذا كان المقصود حقيقة، إذا لم يع المرء إلا الشكل الخارجى الفاسد؟ كانت تلك هى حالة إسماعيل فى "قنديل أم هاشم" عندما عاد إلى مصر بعد سنواته السبع التى قضاها فى إنجلترا. نظر إلى مصر بعينى أجنبى، بعينى شخص مقطوع عن هذه الأرض، ومن ثم لم يستطع أن يظهر نفسه عبر التوافق مع روح هذه الأرض. ولم تكن المسألة أن إسماعيل رأى مصر فاسدة وبشريرة فحسب، بل إنه رآها فى الحقيقة مفسدة؛ فقد كانت سيدته

(٢٣) نفسه، ص ٥١-٥٥.

اليونانية من ذلك النوع الوضع الذى جعل إسماعيل يبدو وكأنه يشعر أن مصر هى التى أفقرتها. ولم لا يستطيع المرء على العكس أن يجد مثل هؤلاء الناس فى أوطانهم هم الأصلية؟^(٢٤)

ومع ذلك كان هناك خطأ ما فى أمة، حتى أبسط الأنشطة فيها يحيط بها المكر والخديعة: ففي "الوصايا العشر فى سوق الخضار" يكشف حقى عن المهارة والمكر المطلوبين لأبسط الأنشطة الروتينية اليومية، مثل التسوق. لقد دعاه صديق على الغداء، وكانت ابنة هذا الصديق قد أنهت للتو برنامجًا محليًا لدراسة العلوم. ولأول مرة فى حياتها كانت تشتري وتعد لوجبة طعام دون مساعدة من والدتها أو من الخادمة. عادت البنت فى النهاية من السوق محملة ببضاعتها التى انتقته بعناية. لكنها بمجرد أن بدأت تفتح الأكياس شاهد الجميع الإحباط المتكرر للزوجة المصرية؛ فاللحوم من الغضروف والدهون والشرابين، وفى وسطها ترقد الحجارة، إنها قطعة صغيرة من اللحم موضوعة وسط الدهون.

ولكى يحذر الآخرين من مثل هذا الخداع، يرسم حقى قائمة من الوصايا للمشتري الحكيم، وهى نصائح عليه أن يأخذها فى اعتباره عند التسوق. فالباعة المصريون طائفة من المهرة ولا بد من مراقبتهم بحرص! والمستهلك لا يجب أن يشتري أبدًا فى الظلام، وعليه ألا يعطى أبدًا للبائع كيسًا فيه الفواكة التى انتقاها حتى لا يستبعده هذا الأخير ويستبدله، ويجب ألا ينخدع بأنه "زبون قديم"، ويجب ألا ينخدع بالفواكه المعروضة فى الواجهة؛ فإذا كانت جيدة فإن ما سيباع لك قد يكون من تحت الطاولة وفاسد، وإذا كانت سيئة فمن المحتمل أنه يتعامل مع بائع ماهر يخفى فاكهته الجيدة تحت الطاولة لن يبيعها إلا لصائد ماهر ومستهلك ماهر. أى شخص بارع هذا الذى يستطيع مجازاة الباعة فى لعبتهم! يحذر حقى من شراء الكباب والكفتة من

(٢٤) قنديل، ص ١٠٨-١١٢.

الباعة المتجولين، ويشكو من قلة المطاعم النظيفة التي يمكن للمرء أن يأكل فيها لحمًا جيدًا. (٢٥)

مشكلة خطيرة أخرى هي مشكلة الشريط اللاصق. يحكى حقى قصة عن القروى خريج الأزهر الذى اشتغل فى مساعدة قروى فى افتتاح دكان جديد، وأتى فى النهاية إلى حقى فخورًا يلوح بورقة لزق ويلكوكس. ما أغرب طلب الحكومة البعيدة. ولكن من نحن حتى نسائلها؟ وفهم حقى المشكلة على الفور؛ القروى أخطأ ووضع مكان الصاد زائيا، بدلاً من وضع ورقة لصق أضاع أيامًا فى البحث عن شريط لزق! (٢٦) وفى مناسبة أخرى يكتب عن محاولاته فى الإبلاغ عن صبي سرق ساعته. كان هناك من الإجراءات ما جعله ييأس فى النهاية من إنقاذ ساعته ويتخلى عن القضية برمتها. (٢٧) وتصوير توفيق الحكيم للبيريوقراطية الفاسدة تصوير أشد عنفاً؛ فهو يحكى قصة رجل بوليس أصر على تدوين كل تفاصيل الرجل الجريح، حتى عراوى البنطلون. وفى النهاية عندما سأل عن هاجمه، كان الرجل قد مات. (٢٨) وتعرضت وسائل الإعلام أيضاً لغضب يحيى حقى. لماذا يقود العطش إلى الإثارة رجال الصحافة أن يتصرفوا بمثل هذا الذوق الرديء؟ (٢٩) صور المجنى عليهم الصارخة توضع دائماً على الصفحة الأولى، وفى إحدى الحالات كانت الجثة قد التقطت صورتها برجلين متقاطعتين، ووضعت الرأس فى عين الكاميرا، ومع ذلك تبدو الجثة باسمة. ومع أن كثيراً من هذا القسم الأخير مكتوب بلسان ذرب، فإنها تعكس اهتماماً عميقاً بالدولة المصرية وسخرية منها، الدولة الوطنية التى سمحت لها الثورة أن تسوح فى قلب الريف، رمز الماضى الفرعونى العظيم.

(٢٥) فكرة، ص ٣١-٤٤. عنتر، ص ٦٨.

(٢٦) خليها، ص ١٥٣-١٥٥.

(٢٧) دمة، ص ٦٩-٧٤.

(٢٨) توفيق الحكيم، يوميات نائب فى الأرياف، ص ٩٠.

(٢٩) خليها، ص ٢٢.

صبح النوم

توضح هذه القصة الأثر الذي تركته المرحلة الحديثة على قرية معزولة. لقد رأى أبناء القرية ، وهم هانئون غافلون عن التهديد الذي يمثله المجتمع المعاصر على ما فى حياتهم من تناغم ، رأوا أنه لا حاجة بهم لإعداد أنفسهم للتغير؛ فمشروع السكة الحديدية الذى نوقش ورفض بعد ذلك مر بالقرية مرور الكرام: مجرد قلق بسيط من أن حياتهم لن يصيبها الارتباك على كل حال.(٣٠)

والقرية التى يمز بها القطار لم يشر إلى اسمها على الإطلاق. إنها قرية عامة ولكنها فى الوقت نفسه خاصة بتفاصيلها. وعندما عاد الراوى بعد غياب فترة طويلة نظراً لمرضه، اشترى تذكرة لمحطة الجسر. غير أن بائع التذاكر أعلن أن القطار يتوقف الآن فى مكان آخر، وحين يتسلم الراوى تذكرته يرى اسم قريته، وحتى عند هذه النقطة الشائكة تمكن حقى من تحاشي الإشارة إلى اسم واحد.(٣١) والحق أنه لا توجد إشارة إلى اسم واحد على مدار صفحات الرواية المائة وأربع وخمسين. حتى القاهرة يشار إليها باسم "العاصمة". والقرية الضائعة فى أعماق القطر كانت لا يقترب منها أحد ولا يقترب منها شيء إلا فى حدود الاتصالات الضرورية. ثم فجأة يواجه

(٣٠) الصور التى يستخدمها حقى فى موضوع القطار تفصح عن إدانة لرمز الحياة الحديثة هذا؛ فحين أشار إلى القطار لأول مرة فى "صبح النوم" شبهه بـ "خيط بين شقى رتق واسع" (ص ٧) لكنه فيما بعد، وحين أصبح خط السكة الحديد حقيقة لا مثالا، وصفه بأنه "كالأفعى يشق الحيطان الخضراء فى صعيد مصر" {هذا الجزء الأخير من عند المؤلفة وليس موجوداً فى النص الأصلي}. وحين يكتب عن الميدان فى "قنديل أم هاشم" يصف حقى الفترة التى كان الترام الكهربائى يقوم فيها بأولى جولاته، وزحام الفلاحين الذين يحجون إلى مقام أم هاشم. إنه وحش يدوس على ضحيته بلا رحمة (قنديل ص ٦٨). وفى قصة "الدرس الأول توصف المحطة وهى تراقب الخطوط بخوف، وتتضاغل أمامها كالقطة التى أشلها ثعبان (أم، ص ١١٩). (٣١) "وأخذت التذكرة أتأمل اسم قريتنا عليها ميتسما متعجبا مسرورا" صبح، ص ٩٩.

السكان شبحاً لعنصر غريب. كانت قد تمت مواجهة الخطر، ومخطط القطار تم وقفه، وكان حقى الآن حراً فى تقديم القرية فى لحظة الماضى القريب، المصطبغ مع ذلك بصبغة الحنين الرومانتيكى.. كان أبناء القرية واعين بوجود هذا الاختراع وإن كانوا غير واعين بمعانيه. وتتزامن لحظة الخطاب مع لحظة حدوث التمزق.

إن حقى لا يقدم القطار فى الصفحة الاولى فحسب، وإنما هو فى الصفحة التالية يشير إشارة عابرة إلى الأستاذ، ابن وجيه القرية الذى أدى موته إلى ترك أبناء القرية بلا حماية. كان من الطبيعى إذن أن يكون ابنه - المدعو "الأستاذ" - ونظراً للسنوات التى قضاها يدرس فى العاصمة، أن يتم قبوله من قبل الناس المتشككين. كان يعد حاميه، وما يؤيده لابد أن يكون فى مصلحتهم. مرة أخرى، وبعد الإشارة إلى الأستاذ، وهو الشخص الذى سينفذ ما يرمز إليه القطار، يتجنب حقى ذكره حتى نهاية النصف الأول من الرواية، وذلك حتى يركز على عدد من أبناء القرية المهمين: صاحب الحان، القصاب، القزم، العرجاء وزوجها، الفتى الفنان، كناس المحطة، جندى المطافى، سائق العربى. وهذه الشخصيات لا تمثل الكادحين، وإنما هم ضحايا محتملون للمجتمع الحديث، أولئك الذين قدر لهم أن يغادروا استقلالية مملكة الفلاح.

القرية يتم تقديمها بطريقة رومانتيكية وكأنها رمز للبراءة والتعاون.^(٢٢) بعد ذلك كل شىء تغير. ووصول الأستاذ سبقه توجيهات مسرحية، ومع ذلك فإن ما مضى لم يكن سوى خلفية لما سيأتى بعد ذلك:

(٢٢) يشار إلى السكان عادة باسم "عشيرة" أو "أسرة" وزوجة صاحب الحان قاهرية، لم تختلط بالنساء ولذلك فهن يكرهنها لأنها رفضت أن تصبح جزءاً من العائلة (صح، ص ١٨) وأهل القرية معروفون بسذاجتهم وتوكلهم على خالق الكون مقسم الأرزاق (نفسه ص ٨) و"نحن نفضل أن نموت ولا نبارح قريتنا" (نفسه، ص ٣٨).

"أعد المسرح منذ الأزل للحظة الموعودة، ودق الجرس، ورفع الستار. المكان: المحطة وجسر السكة الحديدية.. المكان: بعد الفجر بقليل." (٣٣)

وسرعان ما عين الأستاذ بعد وصوله مجلسًا من الشبان - وليس من الكبار أو الشيوخ كما كانت العادة في الماضي - وبدأ المجلس في التعمير وأغلق الحانة - مصدر الشر - ونقل القطار من مساره الأصلي لكي يمر بالقرية. لقد حقق الأستاذ نصرًا مدويًا على قوى الجمود وعدم التغيير.

وتحت تأثير القطار، تفجرت هذه الوحدة المتكاملة، الواثقة من نفسها، الرامية إلى المستقبل. وأصبحت جزءًا من كل يصعب عليها فهمه ولكن لا بد لها من الاعتماد عليه الآن. أصبح الاقتصاد مرتبطًا بالقطار؛ فالقطار قد خلق وظائف جديدة (كناس المحطة) ودمر وظائف قديمة (سائق العربة). ومن النظر إلى أنفسهم أصبحت عيون أبناء القرية تنظر في عمى إلى الخارج، إلى الصحراء المحيطة بها. ولكي يحافظوا على سلامة عقولهم، كان عليهم أن يقبلوا بقواعد نظامهم الاجتماعي الجديد الذي يفضل مصالح الجماعة على مصالح الفرد؛ "فقد مضى عهد انشغال المرء بنفسه، فنحن الآن في عهد مصلحة المجتمع قبل مصلحة الفرد" (٣٤). هذا التوجه الجديد لم يكن يشير بأي معنى إلى التحرر، وإنما كان يشير على العكس إلى التغير وفقدان الاتجاه؛ فلقد أصبح أهل القرية فجأة واعين بالعالم الكبير الرديء من حولهم، عالم قاس لا بد فيه من تحاشي المعتقدات القديمة واعتبارها بلا فائدة، عالم تفضي فيه محاولات العثور على الرضا إلى اليأس، واليأس فيه يفضي إلى الفوضى. (٣٥) والفرد الذي لم يعد يشعر بنفسه جزءًا من "عائلة" يرى نفسه

(٣٣) نفسه، ص ٨٠.

(٣٤) نفسه، ص ١٣٩. وانظر أيضًا ص ٩٣.

(٣٥) 35- يصف حتى كناس المحطة الذي يشكو من حظه الظالم بالمقارنة مع أمثاله من العمال في مكان آخر. إنه يحاصر الراوى بفيض من الأسئلة والشكاوى حين =

مقطوعاً عن روح العائلة، وبمنظوره المغترب يرى هذه الجماعة الجديدة وكأنها ذلك الآخر الذى يحق له أن يقوم بخداعه. تصبح هذه الجماعة الجديدة صورة مصغرة من المجتمع. بينما كانت الجماعة الاجتماعية فى الماضى صورة مكبرة من الفرد. وأولئك الذين لم يستطيعوا أن يسرقوا من الجماعة الجديدة سرقوا من الضعيف، كان الضعفاء مضطرين لتعريف أنفسهم من خلال الفن والخداع. ويتحسر حقي: لا شىء أسوأ من أولئك الذين اعتادوا العبودية ليحصلوا على حريتهم وليصبحوا مسئولين عن تنظيم شئونهم الخاصة. (٣٦)

ومع ذلك، ورغم تقديره الفكرى للموقف، وجد حقى نفسه محبطاً من الناحية الوجدانية، حين ووجه بانعدام قدرة الفلاح على التكيف مع الأوضاع الجديدة. ويمكن اعتبار إحباطه هذا انعكاساً للموقف الشائك الذى يواجهه

=يكتشف أن الراوى عائد لتوه من الخارج. وحين يشير الراوى إلى التحسن الحقيقى فى حياة الكناس صار الكناس غاضباً لأن الراوى ينكر عليه حقه فى الشكوى. ورجل المطافى نموذج آخر. فهناك أربعة رجال يقومون بعمل عشرين! والبيوت على شريط السكة الحديد ظلت تحترق بسبب الشرارات المنبعثة من القطارات العابرة، وكان ينتظر من جندى المطافى أن يعيد بناء ما تهدم (نفسه، ص ١٠٤)

(٣٦) ص ١٢١-١٢٣. من المثير أن نقارن موقف حقى بموقف لطفى السيد : "نحن نفتقر إلى استقلال الروح، نفتقر إلى الحرية الحقيقية، ونفتقر إلى أن نكون آدميين بالمعنى الكامل. ولكننا لو تفحصنا كل هذا النقص وغيره من وجوه النقص، سنجد أنها جميعاً تنبع من جذر واحد: موقف خاطئ من السلطة. نحن نتوقع من الحكومة أكثر من اللازم، ونعتمد عليها لتقوم بدلاً منا بما يجب أن نقوم به بأنفسنا. لقد سلمنا لها حقوقنا وواجباتنا، ولكننا لا نحباها ولا نثق فيها، نحن نخاف منها ولا نضع فيها ثقتنا، ونحاول أن نتجنب لفت انتباهها نفكر فيها وكأنها غريبة وعدوانية" ولماذا أخذ المصريون هذا الموقف الخاطئ؟" الإجابة أننا كان لنا دائماً النوع الخطأ من الحكومات حكومتنا كانت على الدوام استبدادية، والاستبداد أفرخ فينا نقائص العبودية. نحن ممن يسهل قيادهم، ومتسامحون، لأننا عاجزون" لطفى السيد، نقلاً عن حورانى، ص ١٧٥-١٧٦.

المفكر؛ فالفقراء يتم الدفاع عنهم ما بقوا كمًا مهملاً بعيدًا، سلالات حميمة مستأنسة، إن لم تكن محتقرة فهي على الأقل غاضبة. ومع النظام الجديد لتأجير الأراضي، كان على المزارعين الذين كانوا في السابق يستزرعون الأرض للآخرين، أن يستأجروا الأرض ويمدونها بالأدوات، وكانت هناك استحالة مالية بالنسبة لكثير منهم. كانت النتيجة أن كثيرين منهم اتفقوا مع أصحاب الأرض، من وراء ظهر المجلس القروي، على استمرار النظام القديم. مرة أخرى يعبر حقي عن إحباطه؛ ففي الوقت الذي أعطوا فيه الحرية لكي يختاروا بين الاستقلال والتبعية اختاروا التبعية. ويكشف مصير سائق العربّة بشكل بالغ الوضوح عن مصير أولئك نأوا بأنفسهم طائعين أو مجبرين عن "التقدم"؛ لأنهم شعروا بأنهم بعيدين تمامًا عن تعدييات هذا التقدم، كما اعتبروا أنه لا صلة لهم بما يمثله من تهديد:

بلغت من العمر آخره ولم أحسب حساب اليوم الأسود.. كنت أهزأ بالزمان، وأمقت الحرص.. فهزأ بي الزمان، وانتقم مني الحرص، وغابت عني رحمة الله. (٣٧)

في هذه الصفحة الغنائية التي جاءت على لسان السائق العجوز المحطم (الذي يشحذ الآن على أبواب الجامع)، يكشف حقي عن أزمة أولئك الذين ووجهوا فجأة بحياة جديدة لم يكن عليهم أبدًا أن يعترفوا بواقعيتها. كان ينظر إلى التكيف مع هذه الظروف الجديدة على أنه مسئولية كل فرد على حدة؛ فإذا لم يستطع أن يقوم بمجموعة التوافقات فقد يجد نفسه مستبعدًا ومنفيا، لأنه أثبت أنه غير قادر على البقاء. وهذا الانعدام في القدرة على التكيف يكشف عنه الأسلوب أيضًا. فعندما يصف الراوي اتحاده من جديد مع رفاق الشرب القدامى، قد يستخدم صورة من الفعل (حني) لكي يعبر بالضبط عن تأثير تركه التوجه الجديد على هؤلاء الأفراد: "وأخيرًا وجدته (سائق العربّة) عند

باب المسجد، جالسًا على عتبة محنى الظهر"، وصاحب الحان " قد أحنى رأسه على صدره". لقد اختار الانسحاب بأن صار حفارًا للقبور، وفضل الموتى على الأحياء، وأخيرًا كان الفنان قد وجد "جالسًا على مقعد قد أحنى ظهره"^(٣٨) لقد قتل التوائم مع الموقف الجديد الفنان فيه. إن قمعية هذا العهد الجديد لأبناء القرية تصبح واضحة على وجه الخصوص حين ينظر إليها بالمقارنة مع وصف الأستاذ واقفًا على الجسر عند عودته إلى القرية لأول مرة: "مستقيم الظهر لا ينحني إلا لله"^(٣٩) لم يدافع أبناء القرية عن أنفسهم، وإنما سلموا لأنفسهم بين ولاءاتهم القديمة وبين إقامة نزعة فردية متمركزة حول الذات. عائلة القزم التي كانت تمتلك بعضًا من أجود أراضي القرية، تسرب معظم هذه الأراضي من بين أيديهم نظرًا لانعدام قدرتهم على إدارتها. وحيث إن الموقف الجديد في القرية لم يعد يترك إمكانية للوصول إلى حياة بلا عمل، فقد شرع القزم في استعادة الأرض.^(٤٠) وزوجته التي كانت في الماضي تعطي كل أموالها للفقراء، ضمت جهودها الآن لجهود زوجها. الصدقات تحولت إلى الداخل، وزوجها برر تلك الأنانية الجديدة بعبثية ما كانت فيه من إثارة في الماضي. وكما أن الإحساس بالتضامن أصبح مفقودًا من خلال تفجر الإحساس بالكلية، فكذا أصبحت فكرة الفرد لها الكلمة العليا؛ فالفرد إما أن يكون فائق الأهمية أو يكون لا شيء.

وعبر فقد الفرد لدلالته في عيون السلطة المركزية، لحساب كينونة أكثر دلالة هي كينونة الجماعة. هنا في الحقيقة ينشأ وعي متجدد بالذات،

(٣٨) نفسه، ص ١٠٩، ١١٥، ١٣٩.

(٣٩) نفسه، ص ٨٣.

(٤٠) "وأهل القرية أسرة واحدة كبيرة معروفة بالكسل" (ص ١١) أما الآن فقد تغير كل هذا؛ فزوج العرجاء، الوحيد من أبناء القرية الذي كان العمدة مضطرا إلى تسجيله عاطلاً عن العمل (ص ٦٤) كان هو الشخص الذي وضع حقي على لسانه الكلمات التالية: "لقد طال عبثي في الماضي، وأن لى أن أعمل بجد كما يعمل كل الناس اليوم" (ص ١٣٤).

لكنها ذات لا منتمية، إنه الوعي الـ"لامنتمي". ولكن لا منتم إلى ماذا؟ فالعالم الذى كان محدداً بدقة فى الماضى - عالم القرية - فقد تكامله المستقل، والـ"جدران" ذابت وتداخلت القرية مع آخر لا ملامح له، فهو لم يعد آخر بل هو يحيط بالقرية، ولم يعد ابن القرية قادراً على الثقة من جديد فى حقيقة "الانتماء". وفرديته لم تعد القرية تحدها، وهو حائر بين شيئين: الرغبة فى العثور على "علة وجودهم" فى خدمة الجماعة كجزء من شىء آخر لا يستطيع أن يفهمه، وقوة الحداثة الموهنة التى لا سبيل لمقاومتها وهى القوة التى تقمع فرديتهم.. لقد تعافى زوج العرجاء كشخص أعانه الموقف الجديد؛ فلديه الآن عمل، وله دور (ومع ذلك فقد زج به فى حجرة متربة ضيقة حيث لم يعد قادراً على رؤية الطبيعة التى عشقها).

ويوضح حقى، من خلال الفتى الفنان، ما يمكن أن يعد تكييفاً تاماً مع الحياة هذه الجديدة؛ فلدى عودته من غياب طويل، يجد الراوى وبصورة مفاجئة، أن الفنان الذى كان قد خطط لتكريس حياته من أجل الفن لم يغادر القرية. لقد شعر الفتى أن عصر الاهتمامات والمشاكل الفردية قد ولى، وأن على الجميع الآن أن يعملوا من أجل الجماعة. قرر الفتى أن يتخلى عن مطامحه الفنية إرضاءً لأبيه، فأثر الاستمرار فى خطته التجارية. أما سائق العربى، فقد قبل بمجهولية المجتمع الحديث. لقد رفض بحسم أن يعمل فى عمل جديد؛ فهو بالقطع لن يعمل مشرفاً على شحن البضائع فى المحطة الجديدة. فأن يتساهل مع الموقف الجديد هذا يعنى أنه سيفقد الكرامة والمكانة اللتين استمتع بهما ذات يوم. (من المثير هنا أن نراجع إصرار القزم أنه إنما أراد أن يعيش فى القرية ليكون محترماً لجدارته ولأصله)^(٤١) وكان ما يهم سائق العربى ألا يعرف القادمون إلى المحطة شيئاً عن أصله. إن جهلهم وعدم اهتمامهم سيلغى هذا الماضى. وهو يفضل أن يحث انقطاعاً واضحة حتى يستبعد أية إمكانية للمقارنة، وحتى يبقى على الماضى فى مكانه. هذا الشحاذ

(٤١) نفسه، ص ٤٢.

على باب المسجد كان شخصًا آخر، ليس سائق العربى بل غريب يتلقى الصدقات من غرباء. إنه لم يرفض عرض الراوى بالمساعدة فحسب، بل لم يرد حتى أن يتحدث إليه. إنه بتبنيه لمجهولية العصر الحديث، يستعيد صلاته - ويا للمفارقة - مع الماضى، ويستعيد ذكرى مكانته كفرد.

ويوضح الأستاذ إلى أى مدى قامت السلطة المركزية بالسيطرة على قضايا الفلاح؛ فحين جاء الأستاذ للمرة الأولى أعطى السلطة لأعضاء متنوعين من اللجنة التى شكلها. لكنه فى غضون عام أو نحو ذلك، استعاد السلطة فى يديه هو. وما بدا فى البداية نظامًا ديمقراطيًا، لم يكن فى الحقيقة سوى وهم سمح للسلطة المركزية أن تدس أنفها فى حياة الجماعة بلا رادع. وحين تم تطويقها بشكل جيد وحقيقى سقط القناع؛ إذ يصير الأستاذ أخًا أكبر، يعرف كل شىء ويتحكم فى كل شىء. لقد عرف حتى يوميات الراوى، ناهيك عن معرفته بقاء الراوى مع أصحابه القدامى من السكارى. غير أن هذا العلم بكل شىء لا يقدمه حقى كأداة للهيمنة الاعتبارية؛ فالأستاذ يوصف بأنه يستهدف الصواب، وأن الإخلاص هو مبدؤه الهادى، وأن هذا الطموح هو الذى وضعه بعيدًا عن الآخرين، وفوق الآخرين. التساؤل الذى كان يشغل الراوى هو ما الذى كان يعده الأستاذ صوابًا؟

يعى الأستاذ بأن الراوى على غير دراية بالتطورات، ويحاول أن يلتمس العذر لانتهاك النظام بالعبارات التالية:

"ولكنى لا أعامل الأفراد، بل أهل القرية كلهم. وقد يسقط بعض الأشخاص صرعى عن شمال وعن يمين، ولو وقفت أرثى لهم لما سار الركب أبدًا"^(٤٢)

إنه يعى الضريبة التى يقتضيها التقدم، لكنه يعتمد على التبرير الروحى. ومع مجيء الأستاذ جاء الإسلام المتسلط فحكم على شارب الخمر بالخطيئة؛ ولهذا نرى الحانة تغلق والناس يستحسنون ذلك. وحين تحدث

(٤٢) نفسه، ص ١٤٨.

الراوى إلى القصاب كان قد أصبح من الواضح أن طلاق الأخير قد أفضى به إلى انسحاب صوفى، نوع من الهروب الذى لا يحبذه يحيى حقى فى بلد يناضل من أجل تحقيق الاستقرار المادى.^(٤٣) ويسجل حقى نقطة تستحق الذكر، وهى أن الأستاذ قد دعا إلى اللقاء الأول للمجلس بعد صلاة الجمعة، وبهذا يقر بما كان يعمل على اقتراحه.^(٤٤) لقد جاء الدين الرسمى. هل شعر أبناء القرية أنهم لو ندموا على إغلاق الحانة فسيظهرون أنفسهم فى صورة المسلمين السيئين، ومن ثم المواطنين السيئين؟ إذا كان هذا صحيحًا سيكون دالا على التوجه الجديد، الذى ينأى عن العقلية الفلاحية الخالصة، المتجهة إلى الطبيعة، غير المغنية بالدين، ويقترب من وعى دينى يسعى باطراد نحو السلطة. ويعلق حقى بأنه مع قدوم القطار ماتت كل الأزهار. ربما يتم استخدام الدين كحجاب يتم من ورائه عمل كل التغيرات المادية، غير أن هذا الحجاب حجاب رقيق؛ لأنه لا يستطيع إخفاء النتائج، وهى أن الثقافة قد قتلت الطبيعة.^(٤٥) من الآن فصاعدًا، لم يكن متاحًا للمصريين جميعًا أن يستريحوا من همومهم المادية إلا عند فيضان النيل، عندها تحصل مصر المثالية على سلطة مؤقتة تمارسها على مصر الفعلية؛ ففي أول أيام الفيضان يخرج الناس على ضفتى النيل ليروا موجات الطمى الأحمر وهى تتدفق وتأتى معها بالحياة والعافية والقوى المبهمة: "وتتبعث فينا نحن صبية المدينة - ولا شأن لنا بالزرع والرى - هزة فرح لا نعرف سببها"^(٤٦). غير أنه فى هذه اللحظة

(٤٣) نفسه، ص ١٣٨.

(٤٤) صح، ص ٨٩. "يوافق النظام السياسى الحاكم على القيم الثقافية للدين، وعلى مغزى الدين باعتباره الأساس الأخلاقى للمجتمع. ولكن هذا النظام ملتزم تمامًا بالمفهوم العلمانى للهوية الوطنية، وللولاة وللشرعية الوطنية. ولكن النظام لا بد له مع ذلك من استخدام الدين (والإشارة إليه) ليستعيد صلته مع الجماهير، وذلك إلى أن يستم بلوغ المعايير المأمولة فى النمو التعليمى والاقتصادى". إحسان عبد القدوس، فى: بى. جى. فاتيكويوتيس: الجيش المصرى فى السياسة (بلومينجتون، إنديانا، ١٩٦١) ص ٢٤١.

(٤٥) صح، ص ١٠٦، وأنظر أيضًا قوله "ماتت الطبيعة من حولنا ودفنت بين أكداس الكتب" خليها، ص ٤١.

(٤٦) دماء، ص ٥.

فقط يشعر هؤلاء المصريون الجدد بأنهم ملتحمون مع بعضهم البعض، ويعيشون نوعًا من التواصل يعود إلى ما قبل الثقافة.

لقد وضع القطار أهل القرية في اتصال مع عالم غريب كانوا يعملون على استيعابه؛ فهناك منطقة الأجانب، منطقة الأغنياء، منطقة أولئك الذين سلموا لهوس من رغبوا في النجاح.^(٤٧) فخدمة الملك والبلد كانت من اختصاص الأغنياء، أولئك الذين كان آباؤهم من الغنى بحيث يرسلونهم إلى المدارس الأجنبية وإلى الخارج بعد ذلك، أولئك الذين كان لهم من الأصدقاء النافذين من صعد بهم إلى الدرجة التالية من السلم الاجتماعي، أولئك الذين كانوا معنيين بالتقدم وبدرجة أعلى من التغريب؛ لا للمصلحة العامة المرتبطة بذلك، ولكن من أجل مصالحهم الخاصة. كان هذا عالمًا قاسيًا، مجردًا من المبادئ، في يد حكومة فاسدة:

"..حكومة تريد أن تنشئ بمقاعد الحكم ما أمكنها، وجماعة من العاطلين المتهوسين لا ينتبهون إلى أنهم ألعبوة في يد سياسة من المكرر الدهاء..^(٤٨)"

(٤٧) في عام ١٩٢٥، حين تخرج حقى، كانت مدارس الحقوق لا تزال تحت سلطة الفرنسيين (خليها ص ٢٥) كان على الذكى من المصريين لكى ينجح أن يفقد هويته الوطنية، إذا كان لهذه الهوية وجود على المستوى السياسى والاجتماعى والاقتصادى، كان عليه أن يتبنى هوية دولية. وقد سخر حقى من المصريين الذين استخدموا لتغيير الأنظمة على نحو جعلهم يغيرون بسرعة من ملابسهم وعاداتهم ولغتهم، بحيث تلائم الظروف المتغيرة. "وماذا أعجب من رجل كان فى السابق من مؤيدى الفرنسيين، يثنى على عاداتهم وتقاليدهم، ويحاكيهم بكل طريقة يمكن تصورها (فيتعلم لغتهم حتى)، وهو الآن يخلى الطريق للحاكم التركى الجديد: الكائن الوحيد الذى أهانه واحتقره، قائلاً: "أفسح الطريق، أيها الفرنسي! الكافر!!" البلاغ، ١ أبريل ١٩٣٠.

(٤٨) ص ٥٥-٥٦. "ما أروع نبل الفدائى حين يكون موته فى سبيل الحق والشرف. وما أشد رثائى له حين يكون ألعبوة حقيرة فى يد الدهاء من السياسة" دمة، ص ٨٣. ولاحظ التشابه فى المفردات: ألعبوة، والدهاء..

الواقع والمثال

مشكلة حقى أنه كان مضطرا أن يرى مصر مصريين: فهى مصر الخالدة التى وضعت نفسها دائما بمعزل عن العالم المتغير، وهى مصر التى أصبحت جزءا من هذا العالم. القطيعة بين مصر الأولى ومصر الثانية كانت موجودة دائما بالطبع، ولكن قبل أن يكون من السهل إدراك ذلك، كانت مصر التى لا تتغير، مصر الخالدة هى الصعيد، وكان يمثلها الفلاح الذى لم يتغير أسلوب حياته منذ أيام الفراعنة؛ فمصر العارضة كانت تلك المنطقة من الأرض التى أذعنت للأجانب عن رضى. ويمكن رؤية هذه التفرقة فى كتابات حقى عن الفترة التى قضاها فى منقلوط، حيث يكشف عن الفجوة التى لا سبيل إلى اجتيازها، بين الموظف والفلاح. وقد كسرت هذه التفرقة بعد ذلك وبعد قيام الثورة؛ فبمجرد أن غادر الفلاح الحقول ليحتل مقاعد السلطة، لم يعد له سحره الغامض. وفى رواية "صح النوم" يكتب حقى من منظور ما بعد الثورة، مركزا على بعض أهل القرية. فالجبهة الموحدة من الفلاحين الأقوياء قد تشرزمت، ويمكن لحقّى الآن أن يتحدث عن أفراد، ومع أفراد. لم يعد يسيطر على مصر لامنتمون، وإنما تسيطر عليها حكومة وطنية، وهو ما سمح للعالم الخارجى أن يتسلل إلى الريف. يمكن الآن تصور الفلاحين أفرادا، لأنهم اغتربوا أخيرا عن بعضهم البعض، واغتربوا عن الجماعة التى كانت تحدد وجودهم العميق فى السابق، واغتربوا عن الأرض. لقد اختلطت مصر الأولى بمصر الثانية. والسؤال الآن: هل ضاعت مصر الخالدة فى هذا الاختلاط؟ وإذا لم تكن قد ضاعت، فهل لمصر الجديدة المتحدة هذه القدرة الغامضة نفسها على تغيير الطبيعة الأساسية للإنسان؟ أم أنها لم تعد الآن موجودة إلا على مستوى الخطاب، وعلى مستوى المعرفة التى تقول إن مصر كانت عظيمة يوما ما؟

لقد تغيرت مصر وتعدلت مع كل موجة من موجات الحكم الأجنبى المتتابعة. ومع ذلك، ورغم كل هذه التغيرات، كان هناك على الدوام وعى

بان وراء مصر المتغيرة هناك مبدأ خالد سمح باستمرارية الروح. وكان هذا المبدأ الخالد لزمن طويل هو الفراعنة. ورغم وجود مبدأ تاريخين فإن مصر الفرعونية كانت تزول من الزمان وكأنها تفقد بعدها المؤقت؛ فقد صارت وكأنها نقطة اعتباطية في خط متصل، في ضمير خالد تمثله الأرض. بيد أنه بذوبان القطيعة بين رمزية مصر الخالدة، وحقيقية مصر المتغيرة، تم ابتلاع هذا الضمير في بئر الهويات المتصارعة، كل هوية تدعى أن لها اليد الطولى، وفقاً للاحتياجات الفردية والمؤقتة؛ فالأقباط كانوا أكثر مصرية لأنهم منحدرين من الكهنة الفراعنة، والفلاح كان أكثر مصرية لأنه اقترن بأرض مصر المقدسة، والعربي كان أكثر مصرية لأن لغته كانت لغة مصر لقرون، وأصبحت وسيلة للتعبير عن صورة الذات المصرية.

وبقوله إنه من أصول تركية، كان حقى يهرب من الثنائيات التي تعتمل في كل هوية مصرية فردية. بقوله أنه من أصول تركية، كان يعزل نفسه عن مأزق العربي؛ إذ لا يعنيه أن يكون عربياً حقاً أو أن يكون أفريقياً، أبيض أو أسود.^(٤٩) وبقوله إنه من أصول تركية كان أيضاً يرفض الإسلام وسيلة لإثبات الهوية مع غيره من المصريين، ومن ثم كان يرفض الدين أداة لتشكيل الهوية الشخصية.^(٥٠) وبقوله إنه من أصول تركية، كان يتجاوز أيضاً وهمية الميراث الفرعوني الذي تم ابتلاعه داخل الدولة الوطنية، العربية المسلمة الحديثة، التي كانت أقسامها المنفصلة آخذة في الاندماج. وهكذا كان حقى بقوله إنه من أصول مصرية، يفتح آفاقاً جديدة سمحت له بتصور أنه لا يكفي أن تكون من سلالة الفراعنة لكي تكون مصرياً، لا يكفي أن تكون عربياً أو مسلماً، لا يكفي أن تكون مولوداً في أرض مصر لكي تكون

(٤٩) بقوله إنه رجل فقير من أصل تركي، تحرر من مراتب الأرستقراطية الحاكمة في مصر. انظر: قنديل، ص ٢٨.

(٥٠) بتحرير الإسلام من صلته بالعرب، كان حقى يرفض الدين وسيلة لإثبات الهوية الوطنية.

مصريا. المصرية يمكن أن تكون بالطبع أى شىء من هذا، لكنه شىء آخر إلى جانب هذا. إنها خط متصل تقوم كل هوية مفردة من هذه الهويات تقوم بدور فى تحديده. ليس مهما أن يكون الواحد قبطيا أو فلاح، عربيا أو مسلما، المهم أن يكون الواحد واعيا بأن هناك مبدأ تتقاطع عنده كل هذه الاختلافات، خط متصل هو ضمير مصر، يتجاوز الهويات الفردية ويضمها. بقوله إنه من أصول تركية، أعطى حقى لنفسه حرية النظر إلى ما وراء أشكال المصرية المتفق عليها، وذلك حتى يتصور هذه الأشكال ويمزجها بهذا المبدأ. أن تكون مصرىا يعنى أن تتصور هذا الضمير الخالد، وأن تتدمج معه، وبهذه الصورة تجعله خالداً.

الفصل الرابع

مواجهة التغريب

"الرأسمالية ليست فلسفة بل هي واقع. إنها استسلام
الإنسان وتقهقره في مواجهة الأشياء التي ابتدعها
وأنتجها."

ميشيل عفلق: نصوص
مختارة من فكر مؤسس
البعث، حزب البعث العربي
الاشتراكي، ١٩٧٧، ص ٤٦.

في عمله الدبلوماسي قضى حقى ما يقرب من ٢٠ عاما خارج مصر،
وكانت فرنسا هي التي تمثل له الغرب. و"حقيبة في يد مسافر" مجموعة من
المقالات التي كتبها بعد رحلة قام بها إلى باريس وشمال فرنسا. ورغم أن
الموضوع الصريح للمقالات هو فرنسا، فإن الموضوع الضمني هو الغرب،
ونظامه القيمي المختلف، وغير المقبول أحيانا.

وحين يتناول حقى الغرب بصفته الآخر القوى الناجح، يبدو وكأنه يقدم
المرحلة النهائية من عملية يرى أنها تجرى في مصر؛ عملية بدأ فيها
الضمير السياسي والوعي الاجتماعي يخترق كل طبقات المجتمع، على نحو
سمح للعناصر التي كانت مستبعدة في السابق أن تتوق للصعود. والفرق بين
مصر والغرب أن هذه العملية الجديدة كانت في مصر تنصب أساسا في
خيوط تقليدية؛ فالسلطة لا تزال توزع من القمة.^(١) في مصر كان أناس جدد

(١) "في المجال الرفي، يجب ألا أن نفهم التعاونيات بشكل آخر؛ فالأمر لا يعنى أنها
مقتبسة من الاشتراكية الجديدة إنما هي إحياء لفكرة الدولة في صورتها الفرعونية"
حسن رياض: مصر الناصرية (باريس ١٩٦٤) ص ٢٣١.

ينطوون في النظام من غير شك، ولكنهم كانوا مسئولين عن هم فوقهم فحسب، لا عن أولئك الذين ظلوا خارج هذه البيروقراطية الثقيلة الناشئة، التي تقمع المسئولية الفردية عن مصلحة الجماعة.^(٢)

أما في الغرب، فالأمور كانت على العكس. ويسأل حقى مرة بعد أخرى: ما الذى يجعل الحضارة الغربية متفوقة بمراحل عن حضارتنا؟ إنه واع بالتغيرات التي حدثت في مصر، ومع ذلك فهو يكشف عن التشوش الذى شعر به المجتمع حين انتزع بقوة من تقاليده إلى عالم تحكمه أصول وقيم مختلفة، وهو في حالتنا هذه عالم ينظر فيه إلى المادية بصفاتها سبيلاً إلى الروحانية.^(٣) ورغم أن القيم الغربية ينبغي ألا يتم تبنيها بحذافيرها، فإن حقى يدافع عن الاعتراف بأهميتها؛ لأن المواجهة مع الثقافات الأخرى يجب ألا تعد قوة مدمرة، بل قوة شاحذة للهمم. ربما شعر علماء السياسة والاجتماع والاقتصاد بالتهديد، أما الفنانون فقد كانوا يعون الإسهام البانى الدال الذى قدمه الغرب في المجال الثقافى؛ فمن الغرب استعار الكتاب أساليب جديدة وأنواع جديدة وطوروها. وفي مقدمته لمجموعة القصص القصيرة "إحسان هانم" ١٩٢١، يدعو عيسى عبيد إلى استيعاب الأفكار الغربية لمواجهة الأفكار المغرقة في الأدب العربى القديم والاقتراسات الأجنبية غير المرغوب فيها. ومن ناحية أخرى، لم يعترف المويلحى بمكانية الاستيعاب الجزئى؛ فهو يؤكد في حديث عيسى بن هشام أن تبني القيم الغربية يستلزم قطيعة مع الماضى، ومن ثم يستلزم قطيعة مع التراث ومع الدين.

(٢) "يمثل الغرب أولية الكائن الإنسانى وتكامله في الوقت نفسه مع الدولة "العضوية".. فالولاء لأشخاص كان يقابله ولاء لكل ما هو غير شخصى، لمؤسسات. "فون جرونباوم: الإسلام الحديث، البحث عن الهوية الثقافية (نيويورك ١٩٦٤) ص ١٧٦. ولدراسة شاملة لمسألة الهوية في العصر الحديث انظر: إى. مايو: المشاكل الإنسانية في الحضارة الصناعية، كامبريدج، ماساشوستس، ١٩٣٣.

(٣) انظر الفصل الأول.

التفوق الغربى

إن ميزات وعيوب تبنى فلسفة التغريب كانت مربكة؛ ذلك أنه على الرغم من الأخطاء والسقطات الكثيرة، فإن للحضارة الغربية جوانب إيجابية لا سبيل إلى تجاهلها فى أمة تتاضل من أجل التقدم. اعتاد حقى أن يحسد الطلاب الغربيين الذين كان بإمكانهم أن يختاروا مجال تخصصهم. أما فى مصر فإن الذراع الطويلة للحكومة قد وصلت إلى قلب النظام التعليمى. كان مسموحًا للأوروبيين فى أصغر مراحل عمرهم أن يقرروا ما يريدون فعله، وما يقدرّون على فعله. أما المصريون فقد فرطوا فى حقهم فى تقرير مصيرهم خلال قرون من الإذعان للحكم الأوتوقراطى.^(٤) إنهم مثل إسماعيل فى "قنديل أم هاشم" لم تكن لديهم ثقة فى أنفسهم فنظروا إلى الخارج بحثًا عن دعائم أخلاقية. "كان الدين والتعليم هما الشماعة التى علقوا عليها معاطفهم القيمة". وكان درس الغرب: أن هذه الدعائم كانت تساند رجالاً إذا لم يكونوا حذرين، سيظلّون أسارى إلى جوار الشماعة يحرسون المعطف يجب أن تكون الشماعة داخل الفرد.^(٥) كان درس الاعتماد على الذات درسًا حيويًا فى أن مصر يجب أن تتعلم؛ لأن الاعتماد على الذات كان الدعامة الأساسية للنظام الديمقراطى. لم يكن للعالم كله أن يجرى على هذه السلسلة لولا أن كل جزء يقوم بدوره بشكل مستقل، ولكن فى انسجام كامل. إذا كان لدى الباريسى سؤال، فإنه لا يسأل أى أحد، وإنما يجمع كل المعلومات اللازمة من مصادرها ببطء وبلا كلل ولا ملل. المعرفة فى الغرب يتم تجميعها بدقة، ويتم تنظيمها، ثم يتم بعد ذلك توزيعها فى شكل منظم ومتناغم، وبهذا يتم تقديمها لأناس لا يعتمدون على بعضهم البعض، بينما هم لا يزالون معتمدين على نظام ما. إنه هذا النظام الذى يتخلل المجتمع الغربى والذى يشعر حقى أنه مكون حيوى من مكونات تفوق الغرب على الشرق. وكما أن امتداحه

(٤) خليها، ص ٧.

(٥) قنديل، ص ٨٧.

للتنظيم الغربى امتداح بلا تحفظ، فإن هجومه على عدم النظام فى مصر هجوم قاس؛ فحتى إذا تم تجميع المعلومات فى مصر بطريقة ما، فإن من المستحيل عمليا حفظها. حين يفكر فى الغرب، يرد على باله الدارسون والأساتذة، المصانع والمتاحف، النشاط والإنتاج. أما حين يفكر فى مصر، فإن ما يراه هو فوضى شاملة.^(٦)

ووصف حتى لسائق الترام فى مصر وأوروبا، يكشف عن موقفين مختلفين تمامًا من العمل لهذين الشعبين؛ إذ يتذكر حتى من الطفولة الوقوف إلى جانب السائق عند التنقل بالترام. كانت عينا السائق تنظران فى كل اتجاه، فهو يراقب النساء الطالعات والنازلات، وهو يتحدث مع الكمسارى أينما كان من العربية، بل إنه يخرج من الترام لمشاهدة الخناقات. أما فى برلين قبل الحرب، فقد لاحظ حتى أن السائق كان صارمًا كأنه نصب تذكارى، لا شىء يمكن أن يشغله لحظة. عالمه محدود بقضبان الترام، لا يتحرك أية حركة غير ضرورية. كان مع ذلك قد أصبح جزءًا من الآلة، أو قل إن الآلة أصبحت امتدادًا له. ورغم الوزن الثقيل للترام كان يمر على القضبان كأنه يمر على حرير وليس سلك. أما فى مصر فالترام يبدو كأنه يمر على حصى. وبعيدًا عن كونه أصبح هو وماكينته شيئًا واحدًا، فإن السائق بدا وكأنه يناضل معها.^(٧) ويبدو أن هذه الآراء تكشف عن منظور مزدوج لحقى؛ اللامنتمى الذى يمتلك مسافة تسمح له بالتأمل، والمنتمى المحصور من جميع الجوانب بالحقائق، بمكونات واقعه.

إن انتشار القوة الموجود فى الغرب لم يأت بعد إلى مصر. ويمكن

(٦) حقيقة، ص ٥-١٠، ٦٤. (العالم بالنسبة للأوروبى كوزموس يستجيب فيه كل شخص بحميمية للوظيفة التى يؤديها. أما بالنسبة للأرجنتينى {المصرى} فإنه العالم فوضى" جى. إل. بورخيس: تحقیقات أخرى، ١٩٣٧-١٩٥٢، ترجمة: آر. إل. سى. سيمس (تكساس ١٩٦٤) ص ٣٤.

(٧) عنتر، ص ١٥٣-١٥٥.

العثور على مثال جلى لهذا فى مقالة "اللجنة"^(٨)، حيث تشكّلت مع ذلك لجنة أخرى، لا لشيء إلا لئلى يتأسها القلة أنفسهم من الناس، ومعظمهم "سادة عاطلون"، ومن ثم فهم قادرون على الحضور فى كل الاجتماعات الهزلية. لم يتغير النظام، فقط تغيرت المسميات. والحق أن كل ذلك الذى حدث لأن بعض الناس الجدد قد أعطوا منصبًا، به يوسعون من نطاق اختصاصهم.^(٩) وخارج هذا النطاق يوجد أولئك الذين لا نسمع أصواتهم، أولئك الذين ما زالوا بغير وظيفة أو مكان. إنهم فى أحسن الأحوال مراقبون؛ فهم على المستوى الفردى تابعون تمامًا، وعلى المستوى الجماعى هم غير موجودين.

فى "صح النوم"، يمكننا أن نرى الآثار التى تتركها هذه التوجهات الجديدة على المستوى الجذرى؛ فقد وضع مستودع القرية فى عهدة زوج العرجاء. وقد أعطته هذه الوظيفة الجديدة إحساسا بالمسئولية. كان مهمًا بالنسبة له أن يسجل كل شيء يحدث، وأصبح مع هذه المكانة الجديدة واعيا بمسئوليته إزاء نفسه كجزء من مسئوليته إزاء النظام؛ فقد عاش مولد الضمير الاجتماعى. وكما كان الفنان يقول، إن زمن العناية بالهموم الفردية قد ولى، والاهتمام يتجه الآن إلى الجماعة، وهو ما يعنى تكامل كل أفرادها فى كل فاعل له وظيفته. بيد أن حقى يشير إلى مخاطر هذا التناغم الأوتوماتيكى مع العمل، ففى نظام كهذا يصير الناس آلات، ولا تكون هناك مساحة للخطأ

(٨) دمة، ص ٦٥-٦٨. وانظر أيضًا: ناس، ص ٧٧. للفشل فى تشكيل لجنة اعتبارية.

(٩) "النواب والموكلون لكى يتحدثوا باسم الآخرين، أى لمصلحة الآخرين، هم أيضًا يحتلون مكانًا. هم مدفوعون بحسن نية إلى الخداع، سواء فيما يقولون أو بالنسبة لمن ينوبون عنهم، وبعض هؤلاء الذين يأتون من طبقات خاضعة، المتمسحين بغيرهم، أو الوصوليين، لا يتكلمون إلا عند ترك أماكنهم لهؤلاء الذين لهم حق الكلام، هؤلاء الذين يحتلون أماكنهم بالكلام. ولا بد لهم بعد ذلك أن يقرأوا صراحة بالجميل (بالمعنى المزدوج للكلمة) فى مقابل معلومات القمة التى جاءوا بها" بيير بورديو: نحو نظرية للتطبيق، جينيف ١٩٧٢، ص ١٥٨.

الإنسانى. لكى تعمل الشبكة الكاملة فى يسر وسهولة لابد لكل حلقة فى هذه الدائرة الواسعة من النشاط أن تعمل بلا خطأ. حتى الكاتب التافه المختبىء هناك فى عتمة مكتب كئيب أن يعمل. "لو توقف لثانية واحدة سينهار الجبل". ما أهم أن يكون كل عضو واعياً بأهميته للجماعة؛ لأن المصلحة الفردية لن تتحقق إلا من خلال وضع الجماعة فوق هذه المصلحة. لابد للحياة أن تجد مغزاها وباعثها فى خدمة الآخرين.

قد يكون لدى الفرد وهم بالاستقلال، ولكنه استقلال يضمنه الرضوخ لقواعد مجتمع يطلب من أبنائه أن يتحملوا مسئوليتهم كاملة عن أنفسهم، حتى يخدموا الجماعة بشكل أفضل. وميزات هذا الاستقلال أن كل شخص قادر على تأدية المهمة الموكلة إليه. يتعامل مع كل المشكلات الواقعة فى نطاق قدراته دون الرجوع إلى مرجع أعلى. لقد جرب حقى بشكل مباشر ميزات هذا النظام فى رحلة إلى فرنسا. فى مصر أخذ النصف الخطأ من تذكيرته، ولم يكتشف الخطأ إلا قبيل عودته، وامتلأ حقى بالقلق، كم من الوقت سيستغرق لكى يصحح الخطأ. ولكن بعد مكالمتين تليفونيتين سريعتين تمت استعادة النصف المفقود من التذكرة، لا تحيات مستفيضة، لا شروح وردية. مجرد تركيز للمشكلة فى جملة ونصف. فى منظمة لها فروعها المتعددة فى كل أنحاء العالم، لابد أن تكون كل وحدة مسئولة عن نفسها، وهى كذلك بالفعل. (١٠)

١٩٨٤

أهى المدينة الفاضلة؟ ربما لا. التنظيم شىء عظيم إذا لم يسمح له بأن يتوحش. فى أوروبا ظهرت علامات هذا الخطر؛ أعنى الآلات الألكترونية التى جعلت من العمال الكثيرين فائضا عن الحاجة. النظام كانت له الغلبة،

(١٠) حقيية، ص ٦، ٤٦، ٨٠.

ورغم أن كل عضو يشعر بنفسه وكأنه مستقل، أو كأنه حتى قادر على كل شيء في مجاله الخاص، فإن هذا لم يكن إلا وهمًا؛ لأن كل عضو يشعر في داخله أنه يتلاعب به، في إطار نظام للنظام والتنظيم فيه أهمية فائقة. ومع ذلك لو تم أخذ النظام والتنظيم إلى منتهاهما، فإنهما قد يصبحان شيئًا خطيرًا. مبدأ التنظيم لا بد من اتباعه، ولكن فقط مع وعي بهذه المشكلة.

أن يكون لديك نظام، أن تكون منظمًا، يبدو أن هذا يعنى بالنسبة لحقى أنك ستكون عرضة لخطر التلاعب، لا من قبل إنسان آخر (ففى هذه الحالة يمكن إدراك لماذا التلاعب، وحينئذ يمكن رفضه) ولكن من قبل حملة غامضة لا يمكن فهمها، وفى هذه الحالة لا يمكن تصورها كوحدة واحدة، وبالتالي لا يمكن رفضها ككل. ولأن هذا الكل أصبح هو الحياة كما نعرفها، فإن رفضه يعنى رفض الأساس الحقيقى الذى تعتمد عليه حضارتنا. هناك خيوط تحرك الأشياء، ونحن لا نعرف من اللاعب الرئيسى بالعرائس. كان هؤلاء فى فترة من الزمان أصحاب المصانع، ومديرى البنوك، أى أولئك الذين يملكون المال. أما الآن فقد تفجر النظام، وتخطى المجال الإنسانى ليصير ممكنًا ومستبدًا. لاعبوا العرائس الآن هم العلماء والتقنيون. انتشرت السلطة وأصبح النظام متماسكًا على نحو مخيف، وفى النهاية يجد الجميع أنفسهم معتمدين على الدماغ الإلكتروني، أى ذلك الأخ الأكبر الذى يمثل - بطريقة غامضة ومراوغة - جبهة المتلاعبين المتحدة.^(١١)

(١١) نفسه، ص ٦٧. "هل نكون جميعًا مثلهم، نقف وقفة الكومبارس فى مسرحية أبطالها قوى خفية لا تدركها الأسماع والأبصار؟" ناس، ص ٧. "إحساسى الغامض بأن الناس من حولي يمتلكهم شعور غامض بأن هذه البضائع المقدسة المندلقة، ما هى إلا بمثابة الدمى، بارزة للعيان مفهومة، يمكن الاعتماد عليها.. ولكن لهذه الدمى خيوطا خفية عليهم، غير مرئية لهم، تتجمع فى أيد خفية غير مرئية لهم، هى التى تحركها. من هم أصحاب هذه الأيدي.. كانوا فى الماضى أصحاب مصانع ورؤساء بنوك.. أما اليوم فقد أصبح الإنتاج عملاً معقدًا أشد التعقيد، انضم إلى الزمرة علماء ومديرو أعمال ورجال التكنولوجيا. والأحكام موكولة إلى عقل الكترونى.. حقيية، ص ٥٤-٥٥.

انتزع النظام من أى تشابه له مع الطبيعة؛ فقد أصبح الناس تواقين للاتصال مع كل ما هو غير ثقافى وغير مصطنع. وحصلوا على بدائل لذلك. فى "بيت من زجاج" يتم وصف محلين، أحدهما يبيع الحيوانات الأليفة، والآخر يبيع النباتات. يأتى الزبائن إلى هذه المحلات المحصورة فى غاباتها الإسمنتية، ليرضوا جزئياً نزوعهم المكبوت للطبيعة المفقودة. أما المحلات المقموعة أكثر فهى أكشاك الكتب الخشبية تلك على نهر السين، تلك التى تبيع كتباً عن الحيوانات والنباتات. على اليمين هناك المعرفة، وعلى اليسار هناك الحياة، ولكنها منقولة من الواقع. المعرفة التى ليس لها أن تحل محل الخبرة تخلق رغبة عارمة فى هذه الخبرة. بيد أن النظام يحرف هذه الرغبات إلى منتجاتها، أى إلى أشياء فاخرة لا فائدة لها، وذلك حتى يدغدغ العقل ويحرمه من تأمل المجالات المحرمة بلا عائق يمنع. من تأمل الطبيعة نفسها. ولكن هذا الإغراء يجب أن يثبت قوته التى لا تقاوم، هناك على الدوام حدائق ومنزهات، انعكاس للطبيعة من الدرجة الثانية.^(١٢) ومع هذا الافتقاد للطبيعة جاء الاعتماد على النظام، حتى يمدنا ببديل، ولكنه بديل بالضرورة منقوص.

إنه ذلك النقص نفسه الذى يؤدى إلى إحساس بعدم الرضا، تظهر أعراضه على المجتمع الجديد. لأن الثقافة لا يمكن أن تحل محل الطبيعة، والحضارة القائمة على هذا النقص حضارة غير كاملة؛ فقد فصلت نفسها عن الإله والروح، وسلمت نفسها للعالم المادى. ورغم أن العالم المادى عالم كمى ومتجسد، فإن العالم الذى يتحكم فيه ليس كذلك. وفى مجتمع يغلب على توجهه الألوهية والروحانية، تكون هذه الأشياء الغيبية "معطاة" ولا سبيل إلى التساؤل حولها. هناك شرح سرى للظواهر المادية. أما فى الحضارة العلمانية، فإن هذا غير مقبول، ومن ثم تصبح الطبيعة سحرًا مرعبًا. ينظر إلى الطبيعة وكأنها تتضمن قوى خفية ومجهولة، وهى قوى جذابة ومرعبة فى الوقت نفسه، إنها القوى التى تحطم زعم الإنسان بأنه الكائن الوحيد

(١٢) نفسه، ص ١٢-٥٥.

العارف. وتبدو مثل هذه القوى وكأنها تلاعبه؛ فهي تعطيه وهماً بالحرية، غير أنه وهم سرعان ما يتبدد، ويتكشف عن سجن حقيقى. وهكذا أعاد حقى التوازن بمهارة فائقة، وذلك من خلال الروح المعتادة فى مقابل مسائل خلافية؛ فالغرب قد يكون متفوقاً على الشرق من الناحية المادية، غير أن روستاند كان على حق، فالإنسان مقطوع عن روحه.^(١٣)

عن الفسظاظ وطيبة

يطالب حقى أبناء وطنه بالتمسك بالقيم الروحية، لأنها جاءت من ماض عظيم.^(١٤) يأتى العرب (وحقى يتجاوز الموروث المصرى إلى الموروث العربى، على نحو يجعل العالم العربى على الأقل داخلًا فى كلامنا هنا) من مهد بعض الأديان الكبرى فى العالم، وهو يذكر المسلمين جميعًا - مستعينًا بما قاله الأفغانى ومحمد عبده - بأن دينهم يتضمن بالفعل قيم الحضارة الغربية التى يسعى المسلمون إلى تشربها.^(١٥) والإسلام، "بنزوعه إلى النظام الاشتراكى"، يبدو وكأنه يتضمن بداخله بذور الحضارة التى يسعى الآن لامتلاكها. ولكن مهما تكن درجة رغبة حقى فى جعل الإسلام مثاليًا، تظل هناك حقيقة وحيدة: أن مبادئ الحرية والمساواة لا تكفى أساسًا وحيدًا لحضارة مادية ناجحة.^(١٦) وهذا ما يريده حقى بالفعل؛ لأن مجتمعًا قويا من الناحية الاقتصادية يمكنه أن يتحمل الانغماس فى الروحانية الجماعية، فى الوقت الذى يحظى فيه بالاحترام من العالم الخارجى، كما يحظى به بالفعل من جهة الناس الذين يعيشون داخله.

(١٣) دمة، ص ٨٠. وحقية، ص ٨٠.

(١٤) خطوات، ص ٧٥. يقول المويلحى: " وأنتم إن كنتم تؤرخون وجودكم فى العالم بسبعة آلاف من السنين، فنحن نؤرخ وجودنا بمئات الألوف" (ص ٣٠٠)

(١٥) انظر الفصل الأول.

(١٦) حقية، ص ٧٣.

وحقى يتوق إلى تقدير الغرب، ولم لا يعطى "متحف الإنسان" فى باريس نصف المبنى لمجموعة الآثار المصرية؟ المبرر الوحيد لابد أن يكون الاحتقار! فالغرب لا يهتم إلا اهتماماً ضئيلاً بالشرق، لدرجة القسم السودانى من نفس المتحف كان يطلق عليه فى عام ١٩٦٧ "القسم السودانى المصرى-البريطانى"! مثل هذه الأخطاء لابد من إزالتها كما يقول حقى، وذلك من خلال إدراك أهمية التعليم. فلو أن الأطفال يتلقون المعلومات الصحيحة فى المدرسة، ربما أمكن تجنب مثل هذا الإهمال؛ ذلك أن الجيل الجديد سيعرف حقوقه، سواء فى بلده أو فى الخارج. فى ظروف كهذه لا يمكن للاستغلال أن يبقى. والمصريون باحترامهم لذاتهم الذى اكتسبوه مؤخراً، قد يتغيرون، وسيقدمون بذلك صورة أصيلة، لا نسخة باهتة من الصورة التى شعروا أن الغرب يريدونها. (١٧)

وفى شغفه بإثبات أهمية العرب، ومن ثم استعادة الثقة بالذات، يستشهد حقى بالمقولة الشائعة القائلة بأن العرب كان لهم الفضل فى تطور المجتمع الغربى؛ فقد ترجموا من السريانية إلى العربية، النصوص اللاتينية والإغريقية التى ترجمت بعد ذلك إلى اللغات الأوروبية. وهكذا انتشرت المعارف لتصبح الأساس الذى قامت عليه الحضارة الغربية:

(١٧) نفسه، ص ٣٢، ٨٩، ٦٧-٦٨. وقارن بين طه حسين وأحمد فتحى زغلول فى العبارات التالية: "إن واجبنا الوطنى الحقيقى.. هو أن ننفق كل ما نملك وأكثر، القوة والجهد، الوقت والمال، لجعل المصريين يشعرون فردياً وجماعياً، أن الله قد خلقهم للمجد لا للعار.. وليزيلوا من قلوبهم الوهم الخفى المجرم القائل بأنهم خلقوا من طينة أخرى غير طينة الأوروبيين، تشكلوا بطريقة أخرى ولهم ذكاء مختلف عن ذكائهم" طه حسين: نقلاً عن حورانى، المرجع السابق، ص ٢٢٩-٢٣٠. أما أحمد فتحى زغلول فيشكو فى مقدمته لترجمة كتاب إى. آر. إيمولينس: سر تقدم الإنجليز السكسونيين ١٨٩٩، من أن المصريين لم يؤمنوا بأنفسهم، ولم يكن لديهم الوعى بحقوقهم كأفراد وكأمة، وهو ما يوضح لماذا لم يبذلوا جهداً فى تحسين ظروفهم.

عن روما أخذوا التشريع ونزعة الاستعمار وشق الطرق..
وعن أثينا أخذوا الفلسفة (متضمنة مبادئ العلوم) كما أخذوا
المسرح والنحت والعمارة ومقاييس الجمال. العجيب أن هذا
الاقتباس من أثينا لم يتم لهم إلا بفضل العرب. لا أقول لولا
العرب لما قامت لهم حضارتهم الحديثة، بل أقول لولا العرب
لتأخرت حضارتهم عن زمنها طويلاً^(١٨).

كانت هذه تعزية بسيطة للنفس، في مواجهة عدم التقدير الغربى
للحضارة العربية/الإسلامية، وازدراء هذه الحضارة.

ويلقى حقى بأكثرية اللوم على سوء الفهم الغربى للشرق، بسبب الليالى
العربية. فكل النسخ الموجودة منها يجب تدميرها.^(١٩) كتب امرأة أوروبية
مرة إلى حقى قائلة إنها أرادت أن تزور الآثار الفرعونية ولكنها كانت قلقة
بسبب القصص التى سمعتها عن الشياطين والحريم.^(٢٠) ويكتب كذلك عن
الأسئلة المعتادة التى تطرح على الطلبة المصريين من قبل العائلات التى
تستضيفهم فى أوروبا: أما تزال النساء محجبات فى مصر؟ هل للرجال أربع
زوجات؟ هل يركبون الجمال؟ ماذا يفعلون مع التماسيح فى النيل؟ هل تجرى
هذه التماسيح فى الشوارع؟^(٢١)

هذا الفقر فى الغرب، فى المعلومات عن مصر وعن العرب عموماً، لا
يقدمه حقى باعتبار أنه مجرد نقص فى الاهتمام بل بصفته جزءاً من سياسة

(١٨) حقيبة، ص ٧٣.

(١٩) "ربما كان أهم سبب دفع الحضارة الغربية إلى التجنى على بلادنا هو ترجمة ألف
ليلة وليلة إلى اللغات الأوروبية؛ فمنذ ذلك العهد استقرت فى أذهان شعوبها عن
المدنية الشرقية صورة مشوهة واحدة لا تريد أن تتغير" نفسه، ص ٨٥. وراجع
أيضاً فكرة ص ٥٨.

(٢٠) حقيبة، ص ٨٦.

(٢١) فكرة، ص ٥٨.

الازدراء الواعية، وبالتالي سياسة استعراض القوة؛ فإن تعرف الآخر وتصفه بطريقة معينة، فإن هذا يعنى أنك تسيطر عليه تمامًا وبغير شك. وليس فى مقدور الآخر أن يرد ليغير الصورة، لأن الصورة مختلفة عما هو متصور؛ فأى تدخل تقوم به فى حوار الحاكم/المحكوم لابد أن يكون عنيفاً، ولابد أن يستلقت الانتباه بصفته واقعاً خارج لعبة القوة الخاصة تلك. ولكن كيف كان لتمزق كهذا أن يكون فاعلاً عندما لعب الغرب بمصر، لا على المستوى الفكرى فحسب، بل على المستوى العملى كذلك؟ فالطلاب المتفوقون من كليات التعليم فى مصر أرسلوا إلى إنجلترا، لا إلى أوكسفورد وكامبريدج اللتين كانتا مغلفتين فى وجه "أولاد العبيد"، بل إلى إكستر التى خصصتها إنجلترا لأهالى المستعمرات. كل ما كانوا يحتاجون إليه فى رأى البريطانيين، هو مبادئ الأشياء التى تعينهم على العمل الجاد موظفين فى إدارات بلدانهم. وكان يطلق على هذا "تبادل ثقافى".^(٢٢)

ما ثمن التغريب؟

مهما تكن درجة تجنى حقى على الغرب، فإن حبه لثقافة الغرب لا سبيل إلى وقفه؛ فأوروبا الجميلة، الفاتنة، مهد البالية والأوبرا والكونشيرتو، تمثل مستقبلاً موعوداً وسحراً مجهولاً. حقى مسرف فى امتداحه للثقافة الغربية؛ ففى موضع آخر يكتب عن دينه لكتاب فرنسا وإنجلترا وروسيا وألمانيا وإيطاليا، مشيراً إلى أى مدى كان ذوقه الأدبى غربى التوجه. إن فنانيين مصريين من قبيل سيد درويش أصبحوا رواداً لا لإسهاماتهم الثقافية وإنما لإسهاماتهم الوطنية، كما أن كتاباً مصريين من أمثال محفوظ والحكيم وإدريس، يوضعون على قوائم الكتاب الأجانب فى محاولة عشوائية لتقديمهم

(٢٢) ناس، ص ٢٠، وراجع أيضاً دعة، ص ١٢٤، حيث يشير حقى مرة أخرى إلى "أولاد الجوارى".

إلى الأدب العالمى. (٢٣) ومع ذلك فإن حقى - مثل كثيرين غيره - يتهم "الجنس الأبيض" بتعليم حروب الإبادة للشرق. (٢٤) ومرة أخرى يستتقذ حقى نفسه، ومرة أخرى ينظر إلى ماضى مصر طلباً للراحة، فهو يزعم أن الآثار ليست هى الموضوع وإنما الموضوع مزيد من البحث. المجموعات المصرية هى فخر كل متحف؛ فتمائيلهم ومومياواتهم لا تزال تعطر واديننا. ويكتب حقى عن زيارته لمتحف الإنسان " ذهبت لالقي السلام على واحد من أبناء بلدى. هيكل عظمى داخل فترينة". ما أقل ما يفهم الغرب من هذا الهيكل العظمى الذى وضعه فى فترينة، مع أن عظمته لا تزال واضحة ظاهرة للعيان. فحقى وهو ينظر إلى الرفات يستشعر ما فيه من دينامية، كما لو كان ينظر إلى نفسه للمرة الأولى. لقد أصبح هذا الشيء مألوفاً لدرجة أنه بدا له وكأنه صورته فى المرآة. لقد بدا أنه أصبح يحيى حقى، ومع ذلك فقد بقى غامضاً لأنه لم يكن يحيى حقى. انعكست العملية بعد ذلك، وشعر حقى وكأنه أصبح هذا الشيء الغامض الذى شمل عالمه، مع أنه جزء من هذا العالم. (٢٥)

هنا تكمن عظمة مصر؛ فحضارتها دينامية، لا يتهددها الشك وسرعة الزوال التى تتهدد العالم المادى. فى الغرب يتعلم الناس أن يعتمدوا على أنفسهم وعلى الأشياء، الكتب للمعلومات والآلات لتبسيط الحسابات والأعمال اليدوية. لقد انتصرت الأشياء. لم يكن من الغريب أن يخاف الإنسان الغربى، لأنه وهو يفقد روحه لم يبق له شيء إلا ممتلكاته.

(٢٣) انظر الفصل السادس.

(٢٤) حقيبة، ص ٦٧. وهو يدين أيضاً كو كلوكس كلان (خطوات، ص ٧٣) ويتحسر المويلحى على أن ما كان يقصد منه فى الأصل الارتقاء بالحضارة، تحول إلى أدوات للدمار (المويلحى، ص ٢٩٩ وانظر أيضاً توفيق الحكيم: فن الأدب، ص ١١٦).

(٢٥) "من عالمنا لكنه (مع ذلك) مقطوع عنه، ليس خاضعاً لزمّنه، غير موجود يقيناً، ورغم أن له شكلاً واحداً فإنه يبدو مع ذلك وكأنه يتغير كما تتغير أمواج البحر" نفسه، ص ٣٠. وانظر أيضاً ص ٢٦، ٢٩، ٣٣، ٣٥.

غير أن حقى فى موضع آخر يستشعر أنه مدعو كرجل ذى نزعة إنسانية، إلى الدفاع عن روحانية الغرب. وأحد أعراض ذلك أن آلة الزمن فيها قسم كامل مخصص للدين. وهو يضيف أن هناك فى الغرب من الاتقياء تمامًا كما فى مصر. وما أثر فيه على وجه الخصوص كان المتبرعين العظام، مثل اللورد نوفيلز الذى أعطى الكثير للصدقات طوعية. أما فى مصر، برغم عدم وجود شروط للهبات الدينية فى القرآن، فإن ممارسة إعطاء جزء من الميراث للزكاة بعد ذلك سرعان ما شاعت. وتبع ذلك تنازل مدهش؛ فالتفرقة بين الغرب العلمانى والشرق الروحانى تفرقة زائفة؛ لأن الإنسان أينما كان هو إنسان قبل كل شيء. وقد نشأت هنا مشكلة؛ فالتفرقة بين الشرق والغرب القائمة بدرجة أو بأخرى على الوعى الروحى، هى فى الحقيقة تفرقة موضع شك، ولكن ماذا عن زعمه بأن المجتمعات القوية اقتصاديا وحدها هى القادرة على حياة التأمل والصوفية؟ أمكن أن يكون هذا لأن الحضارة الغربية قائمة على العلم؛ فهى من ثم لا يهددها أى شىء إلى الآن من خارج حدودها؟ إذا كان الأمر كذلك، فإن الرخاء المادى والعلمانية لا يدفعان البلد إلى الاهتمام بما يدور فى العالم المحيط فحسب، بل يجهزانه كذلك لحياة دينية أكثر تحققًا. وفى هذه الحالة المزاجية المفرغة نرى حقى يزور أوروبا. لقد فقد كل أفكاره عن عظمة مصر فى ذاتها، ما تبقى هو شعور بالحزن فى المقارنة غير المستحسنة التى اضطر لإقامتها بين الحضارتين. لماذا تكون أوروبا هى الباحثة دائمًا عن الكمال، فى الوقت الذى رضيت فيه مصر بالفشل؟^(٢٦)

لقد استحضر حقى بشكل جيد هذه الفجوة بين الشرق والغرب فى

(٢٦) حقيقة، ص ٨٠-٨١، ٧٤، ٩٢. وانظر أيضًا مقدمة مجموعة شحاتة عبيد "درس مؤلم" (١٩٢٢) حيث يقارن المشرقى بالمغربى. ويا للحسرة كان مضطرا للاعتراف بأن الغربى يسعى فى كل وقت إلى زيادة معرفته، بينما لا يميل المصرى إلا إلى التسلية والهرب (ص ii).

"قنديل أم هاشم"، وذلك من خلال المقابلة بين منظور إسماعيل ومنظور ماري إلى الحياة؛ فحين يقول لها إسماعيل "تعالى نجلس" تكون هي "تواقة للمشى" وحين يحدثها عن المستقبل تحدثه عن الحاضر، خوفه كان من الحرية وخوفها كان من القيود. وبمرور الوقت أنهت ماري "تربية" مساعدتها، لم يعد يحلم بجمال الفردوس البعيد، بل يحلم بإشراق الطبيعة وأسرارها. لقد بدا يعيش ليومه، ولم يعد بحاجة إلى مرشد منذ أن تعلم الاعتماد على نفسه. فى أعماق نفسه كانت تتبدى بذور التجدد الممكن. لقد أزال الاتصال بالمادية، أو ربما بالعقلانية، حجاب الركود لتتفتح إمكانات جديدة. لقد صنعت ماري من إسماعيل رجلاً مؤمناً بالعقل، لدرجة أنه حينما عاد إلى مصر تمزق بمجموعة القيم الجديدة التى كان قد اكتسبها. لقد ملأه القلق حينما واجه مفارقات موقفه الجديد. وجاءت لحظة "الاستنارة" حينما فهم أنه من خلال هذه المفارقات يمكن للمرء أن يتجاوز أزمته وأن يخرج منها. حين تعلم إسماعيل أن يتكيف مع ما هو عليه بالفعل، هنا كان قادراً على رؤية نفسه، ورؤية ثقافته وماضيه بشكل موضوعي. كان بإمكانه أن يعيد البناء بالرجوع إلى القيم الغربية التى أعطته المسافة اللازمة ليستخدم ماضيه ولا يكون مقيداً به. (٢٧)

المرأة الشرقية، والمرأة الغربية

المفارقات فى موقف حقى من المجتمع المصرى والمجتمع الغربى تجد تجليها فى اختلاف مفهومه عن نساء الطبقة الوسطى فى مصر ونساء الطبقة

(٢٧) قنديل، ص. ٨٩. "التجديد لا يحدث من خلال لعبة التأثير والتأثر، ولا من خلال الاقتباس الألى، ولا من خلال عدوى الأفكار والعادات والتقاليد فحسب، بل من خلال وضع الأشياء موضع المساءلة: سواء مساءلة الأنا أو مساءلة الآخر." جاك بيرك: مصر، ص ٢١٧.

الوسطى فى الغرب.^(٢٨) فمثال المرأة المصرية هو المرأة المحافظة التى تقبع فى البيت ولا يسمح لها بالخروج إلا إذا كانت محجبة تمامًا. ولكى يرسم مثال المرأة المصرية كان عليه أن يرجع إلى الكائن الغامض الذى هو مختلف عن المرأة الحديثة فى المدينة. إنه يكتب عن امرأة تعيش خارج المجرى الأساسى للحياة كما يعرفه الغرب، أو كما تعرفه فى الحقيقة مدن مصر المعاصرة! وبعد ذلك هناك المرأة الغربية التى تتحرك فى مستويات عليا من التقدم والتطور. إنها الشخص الذى يلعب بالخيوط ويحكم على الرجل باعتبار أنه مثلها،؛ فهى تقيم ثقافته وذكاءه. وأن تعجبها يعنى أن تحصل على تقدير الآخرين. إنها المرأة المحررة التى يكمن جمالها فى عملها واستقلالها:

لم يحدث فى حلم الشعراء أو العشاق أن اجتمع العرق والجمال على وجه، ولكنى وجدت وجه هذه الفتاة المتصبب بالعرق يشع بجمال فريد.. لبيتك كنت معى لتشهد أنت أيضًا ما تجلى على وجهها من افتخار وسعادة، مبعثها العمل وتحقيق الذات.

بل إنه كان قد رأى أيضا امرأة تعمل جزارة، فصرخ مرتعبا:
رمز الحب والحنان أصبح رمز الذبح وسفك الدماء. مهن كثيرة مرهقة للمرأة أشد الإرهاق، ولكنها تتحملها بشجاعة تستحق الإعجاب.^(٢٩)

المؤكد أن تهورا كهذا ليس ممكنا إلا مع شخص يرسم صورة مثالية من مسافة بعيدة جدا. وعلى العكس من ذلك كانت المرأة المصرية المحافظة

(٢٨) جين كان حقى فى طريقه لمغادرة منفلوط يسجل حقى الملاحظة التالية: "سأترك مجتمعا تعيش فيه المرأة وراء الحجاب لأعيش فى مجتمع تتربع المرأة فيه على عرشه"، خليها، ص ٢٣٨.
(٢٩) حقيية، ص ٣٨-٣٩، ٤٥.

التي يكمن جمالها في غموضها. إنها تمسك باحتمالية الجمال البالغ، ومع ذلك فمن الضروري للجمال، أن يظل في منطقة الحدس؛ فهي بمجرد أن تُعرف تصبح شيئاً آخر.^(٣٠) كلتا المرأتين في الحقيقة رسمت لها صورة مثالية من مسافة؛ المرأة الغربية من مسافة فيزيقية، والمرأة المصرية من مسافة مؤقتة.

مفارقة التغريب مفارقة لا حل لها؛ فهناك حاجة للتقدم حتى تحدث المساواة مع الأمم المتقدمة من الناحية الاقتصادية، غير أن هناك تخوفاً أيضاً من فقدان الهوية الذي سينتج عن تبني قيمهم. الغرب بوفرته وبكل رموز تقدمه المادى، يجلب مجهولية تقلص الفروق، خصوصاً تلك المرتبطة بعظمة الماضى والانتظام البليد. الخيارات واضحة؛ هل أراد المصريون أن يكونوا مواطنين من هذا العالم؟ أم أنهم أرادوا أن يكونوا مصريين يتحدثون على راحتهم عن ماضٍ عظيم ولكنه باهت وبعيد؟ أم أنهم يطمحون إلى أن يكونوا مواطنين مصريين من هذا العالم؟ الناقد هو الذى يستطيع أن يتدخل ليدرس تناقضات الكاتب؛ فحقى المعتذر يحل مأزقه هو الخاص مستشهداً بالمواطنين المصريين من هذا العالم، الإخوة التيموريين، وأحمد لطفى السيد، والعقاد، وهيك، ولاشين، والمدرسة الحديثة، وتوفيق الحكيم.. الرجال الذين جمعوا بين علمية الغرب وحساسية الشرق. هؤلاء هم الرجال الذين تركوا "نوافذهم مفتوحة على العالم"، شرقه وغربه، آخذين من كل جهة ما يمكن أن يستخدموه كمصريين، لمساعدتهم فى بحثهم المتميز عن التقدم الذى لا يحق الفرد، بل يتناسب مع احتياجاته المادية والروحية.^(٣١)

(٣٠) كلتا المرأتين فى الحقيقة رسمت لها صورة مثالية عن بعد؛ المرأة الغربية عن بعد فيزيقي، والمرأة المصرية عن بعد مؤقت.

(٣١) فجر، ص ٣٤-٣٧. خطوات، ص ٢٠٤. وانظر أيضاً صفحات ١٣٢-١٣٣ من هذا الكتاب.

الفصل الخامس

خيوط العنكبوت: الأدوار الأنثوية والصور النسوية

لدى الإنسان أحاسيس سحرية بالرعب والخوف،
وبالقرف أحياناً.. وذلك إزاء كل الأشياء التى تكون
غامضة وقاهرة، وليس إزاء نفسه وجسد المرأة
الخصيب هو التجسيد المثالى لهذا النوع من الأشياء.

دى. ديرنريشتاين: عروس البحر
والكاتدرائية، الترتيبات الجنسية
والانحراف الإنسانى. (نيو يورك
١٩٧٦) ص ١٢٥.

صحيح أن الإسلام - كدين وكشريعة - لعب دوراً إيجابياً فى تحسين
ظروف المرأة، مؤكداً حقوقها الثابتة التى لم تكن لها من قبل. ولكن الصحيح
كذلك أن الإسلام - كحضارة - ابتسر هذه الحقوق ذاتها، وفرض قيوداً
جديدة. لم يفرض القرآن ارتداء الحجاب، ولكن ظروفًا متغيرة هى التى
جعلت تطبيقه مستحسنًا.^(١) وحين دخلت المرأة فى علاقة مع العالم خارج

(١) يخبر القرآن النساء أن يدين عليهن من جلابيبهن وأن يضرين بخمرهن على
جيوبهن (سورة النساء، ٢٤-٣١) وتتبع شاريس وادى فى كتابها "المرأة فى التاريخ
الإسلامى" (لندن ١٩٨٠) تاريخ استخدام الحجاب، فتقول: "سجل الانتقال إلى بغداد
تزايداً فى تأثير الأزياء الفارسية، وهو ما كان له نتائج السيئة على المرأة. فالفرس
مثل البيزنطيين، والأشوريين من قبلهم، كان من عاداتهم حماية نسائهم بارتداء
الحجاب". (ص ٤١-٤٢) "وجاء العصر العثمانى معه بعزل النساء فى مقصوراته =

نطاق القبيلة أصبحت عرضة لعيون الغرباء، وبالتالي لافتة لانتباههم. وبمرور الوقت أصبح الحجاب يرتدى خارج البيت، وداخل البيت أيضاً حين يكون هناك رجال فى سن الزواج. وفى العصر العباسى كانت غالبية النساء الثريات محتجبات، وأقصين إلى مكان الحريم. وهذا العزل، ناهيك عن كونه إجراءً ازدرائياً، كان يعد من علامات الاحترام؛ فقد أوحى بحماية شيء ثمين ولا يقدر بثمن، كما أنه منحهن مكانة. وكانت الطبقة الأرستقراطية هى التى تتحجب فى الأصل، ولكن مع مجيء العصر الحديث، بدأت الطبقة الوسطى، وحتى بعض أبناء الطبقة العاملة، ينافسون الطبقات العليا، بالإبقاء على نسائهم فى عزلة اجتماعية. فى عام ١٩٥٧ نشر محفوظ الجزء الأول من ثلاثيته، رواية بين القصرين، وفيها يتناول عائلة الرجل الأوتوقراطى عبد الجواد، وكان هذا الأخير متزوجاً من أمينة التى تعيش فى ظله تماماً، لا تترك بيتها إلا مرة فى السنة حين تذهب لزيارة أمها، وحتى فى هذه الحالة يصحبها زوجها. ذات يوم اضطر عبد الجواد إلى الابتعاد عن البيت طوال الليل، واستغلت أمينة فرصة غيابه لتذهب وتصلى فى مسجد السيدة زينب. وعند عودتها مع ابنها ضربتها عربة، واضطرت للبقاء فى السرير ثلاثة أسابيع. لم يقل عبد الجواد أى شيء خلال فترة العلاج، وبمجرد أن تحسنت أمينة عادت إلى أداء واجباتها الزوجية. كانت تتوقع أن ينفجر زوجها غضباً، لكنه وبدون أن يرفع صوته طلب منها أن تغادر المنزل. كانت أمينة مرتعبة، ولكن عبد الجواد كان قاسياً. كانت هذه أول مرة يبتعد فيها عن البيت خلال الليل، فعصت هى أوامره، ومن الممكن ألا يغفر لها. لم تكن هذه قسوة متهورة؛ لأنه اتخذ قراره بعد تفكير ثلاثة أسابيع، كان أقرب إلى الغفران والنسيان، ولكن إحساسه بالشرف لن يسمح له باتباع قلبه. إن عليه أن يخضع لأصول مجتمعه.

وسُيِّئاً فشيئاً ازداد سمك الستارة التى كانت تؤكد خصوصية بيت النبى، وأصبحت بالنسبة للكثيرين جدران سجن. فالتغطية التى كانت تتم على الوجه لتأكيد الاحترام أصبحت حجاباً لا يخرق. (ص ١٢٣).

لم يتم التشكيك في الحجاب حتى عام ١٩٢٣. كانت هدى شعراوي، مؤسسة الاتحاد النسائي، ١٩٢٢، عائدة من روما، حيث كانت قد أرسلت إلى هناك مندوبة إلى مؤتمر تحالف النساء الدولي. وعند وصولها إلى الإسكندرية نزلت حجابها بشكل دراماتيكي أمام جمهور مندهش وألقت به في البحر. وكان هذا الفعل الرمزي نروة احتجاجات متذمرة علت أصواتها بالفعل في أواخر القرن التاسع عشر؛ فقد زعم قاسم أمين، وهو محام قاهري، أن العالم الإسلامي قد تخلف بسبب الجهل المتفشى في الأسرة؛ فالمرأة كما يقول يجب أن تتعلم، وحقوقها التي وردت في القرآن بالتفصيل وحجبها الزمن، يجب استعادتها. وكان ما فعلته هدى شعراوي بداية عصر جديد، لعبت فيه المرأة دورًا في المجتمع المصري تزداد أهميته، رغم أنه ظل خافيًا في الأغلب الأعم. وكان الحجاب كرمز اجتماعي في طريقه إلى الزوال، ولكنه كان يعاود الظهور كرمز سياسي طوال القرن العشرين.^(٢)

مع قدوم الخمسينيات كان النساء في أغلب العالم الإسلامي قد اكتسبن بعضًا من حقوقهن التي بدت مستحيلة في العشرينيات. كانت مثل هذه الإصلاحات بطيئة في مجيئها؛ فقد سبقتها سنوات من الاحتجاج الأدبي. ففي تسعينيات القرن التاسع عشر كان المنفلوطي قد تحسر على المصير المزري للمرأة، فقد كانت موضوعًا لرغبات الرجل المتقلبة، ولكن المنفلوطي لم يقدم خطة للإصلاح. وتَمَامًا مثل الكتاب الأوائل عن المرأة، لم يكن المنفلوطي يكشف عن الحلول بقدر ما كان يفضح المواقف.

(٢) "كان أحد الخصائص البارزة لتقدم المرأة في العالم الإسلامي هو عدد الرجال بعيدى النظر الذين عملوا من أجل حرية أكبر للمرأة" وادي، ص ١٣٩. ولم يكن الكفاح متصلًا بالجنس على الإطلاق، بل كان على الدوام كفاحًا سياسيًا، كان كفاحًا من أجل الاستنارة ضد التخلف، من أجل التقدم ضد الرجعية. إن إضفاء طابع سياسي على القضايا الأسرية خاصة من خواص المجتمع في فترة تحول الوعي القومي. إن خلق الأمة المدافعة عن وطنها كانت فكرة مقترحة دائمًا من قبل الرجال لأنها كانت تعود بالمرأة إلى البيت. بالاعتراف بدورها في تربية أجيال جديدة، تم وضع المرأة على الخريطة الاجتماعية بطريقة تقصيها عن الخريطة السياسية.

فى العشرينيات شعر الكتاب، وخصوصًا كتاب المدرسة الحديثة، أن من واجبهم الإشارة إلى وضعية المرأة المزرية. فأحد موضوعاتهم المفضلة كان زواج البنات الصغيرات؛ ففي قصة "الحاج شلبى" (١٩٣٠) يكتب محمود تيمور عن بنت زوجت على غير رغبة منها إلى الحاج شلبى، وهو رجل عجوز. وبعد فترة أصبحت البنت حاملاً، ووظفها زوجها ممرضة ترعاه. وعند أول شكوى طلقها، وعاد إلى اختيار عروس صغيرة أخرى. وفي قصة "الشيخ جمعة" يفكر تيمور حول النتائج المحتملة لمثل هذا الزواج؛ إذ سرعان ما مات الشيخ جمعة بعد زواجه من بنت صغيرة ولدت صبياً. وتبدأ القصة بعد ذلك بسبعة أعوام. فالأم الفصيحة فقدت كل احترامها لنفسها؛ فجسدها شيء تستخدمه للحصول على ما تريد، فقد أخذت تستدين من الحوذى. ولم يعد هذا الأخير يقبل الوعود الغامضة بالدفع فيما بعد، وأصر على الدفع الفورى. دفعت المرأة بجسدها، وهى تسمع صوت ابنها الذى يضحك وهو يشاهد الزوجين الغريبين من ثقب باب غرفة النوم.

وثمة موضوع آخر، هو قسوة الرجل فى معاملة المرأة؛ ففي مجموعة القصص القصيرة "يحكى أن.." (١٩٢٩) يقوم لاشين بهجوم مباشر على القارئ، دفاعاً عن زوجته التى يعاملها بخشونة. وفي قصة "الشبح" يحكى زوج كيف أيقظته زوجته فى منتصف الليل، فى حالة هلع تبكى لأن شبحاً قد دخل إلى البيت فيما بدا لها. وحين نظر الزوج، تأكد بما فيه الكفاية أن هناك دلائل كافية على وجود شبح. يقول لاشين إلى قارئه عابثاً: "اللون، لونه، أنت بالطبع تعرف!" وفي قصة "القدر" يدين لاشين أسطورة الشرف؛ فهو يحكى عن شاب سأل أمه التى يحبها حباً شديداً، إذا كان بإمكانها أن تساعد جارا عجوزاً، عرفى بيه. وكان هذا الأخير قد أصيب بالشلل ويحتاج الآن للمساعدة. ومنذ أعوام كان قد اشترى منهم أرضاً، وهو الآن يحتاج إلى عقد البيع ليوضح خلافاً حدودياً مع جاره الجديد. وخلال بحثه عن الوثيقة وجد الابن رسائل حب من عرفى بيه إلى أمه، فأدرك أن ما تعلم أنه ميراث أبيه

كان فى الحقيقة مالا أعطاه عرفى بيه لأمه. انزعج الشاب انزعاجا شديدا؛ فقد بدا له الماضى فى ضوء جديد تماما، نسى الأعوام التى كرستها الأرملة لأطفالها. كل ما يعنيه هو الشرف الذى تلتطخ، كان من الغضب لدرجة أنه تمنى موت أمه. ومن الغريب أنه عند عودته وجد والدته تموت، وفى اللحظة الأخيرة أدرك كم هى شجاعة و"عفر" لها. كانت وضعية المرأة مزرية لدرجة التقليل من قيمة تضحياتها الكبرى؛ فهى متهمة بتلطيح سمعة العائلة وهى تحاول إنقاذها.

لم يدخل حقى إلى الأدب بهذا الحماس الإصلاحى نفسه الذى يميز أعمال الكثيرين من معاصريه؛ إذ يقول إن الأدب يجب أن يشير فى أحسن الأحوال، إلى طريق الخروج من هذه الوضعية الظالمة، ولا ينبغى أن يكون ذريعة للدعاية. وبهذه الصورة، وبرغم الأسبقية المعطاة لقضية تحرير المرأة، فإن حقى نادرا ما أعطى تعليقا سياسيا صريحا. إن ما يعنيه هو دور المرأة فى المجتمع، ووضوح هذا الدور للجميع؛ ومن ثم فهو معنى بدور المرأة فى الأدب.^(٣) ولكن يبقى الأهم من البحث الموضوعى المزعوم، وهو الرأى التقليدى فى المرأة، باعتبار أنها إما طاهرة عفيفة، أو قذرة فظة.^(٤)

لعل أبلغ دلالة فى نظرى على قدر المرأة عندى أننى من أجلها
لا ينقطع تحسرى أن معبد الشعر مغلق فى وجهى بالضبة
والمفتاح، لا أملك الدخول إلى محرابه ولو من سلم الخدم،

(٣) "المرأة مجهولة حقا، وعلى الأدب المصرى أن يكشف عن تأثير غيابها على المجتمع وأخلاقه" خطوات، ص ٦١.

(٤) النساء بالنسبة للرجل العربى موجودات فى شخصيات متنوعة؛ فمنهن البنت العذراء، والزوجة، والأم. لا مكان لشخصية المرأة الصديقة أو العاشقة، لا مكان للحبيب، لا يوجد إلا الجنس.. والزواج متعة جنسية من ناحية، ووسيلة للتكاثر من ناحية أخرى. وهكذا تكون صورة الزوجة مطابقة لصورة الأم" أ. خليل، نقلا عن مجيدة سلمان: المرأة-العزبية، فى مجلة "خمسین"، ٦، ١٩٧٨، ص ٢٦.

فإنى أراها أسمى من أن أخاطبها بالنثر، حقها أن يصاغ لها
قصيد جماله قبس من جمالها، ورقته من وحى رقتها.^(٥)

من هذه المرأة التى يتكلم عنها حقى بهذه النغمة الممزقة؟ ليست هى
المرأة المعروفة؛ حيث إن المرأة الواضحة غير الغامضة تعانى، بالمقارنة
مع الصورة المقابلة للمرأة المثالية المعبودة. معبودة حقى يلفها الغموض. إنها
النظرة الخاطفة من عين مضئية، سحر الجسد الذى يباع لإمتاع الآخرين،
البراءة المعروفة عن عذراء البلد، كما أنها أم. ما يخشى منه هو السفور. إنه
يخلق جماله المرمى شبيه بجمال يون، ولكنه جمال ما إن ينصهر فى الحياة
تصبح هذه المرأة شريرة، تصبح وحشاً.

جوليت الروحانية

مبالغتها فى الحجاب كانت فيما خيل إلى لحن الشيخ المهدى على
معاملتها معاملة كريمة.. لأن هذا الحجاب دليل أصالتها وطيبتها.^(٦)

كما لو كانت كائناً روحياً؛ وبالتالي فإن جسدها، ذاتها المتجسدة، حين
تتجلب على الصورة التى كان يحلم بها حقى ومعاصروه، فإنه لا يمكن
التغنى بجمالها الجسدى، يمكن التغنى بروحها فحسب. فى قصة "كنا ثلاثة
أيتام" يتم وصف اللقاء مع سنية كما يلى:

كان اللقاء هو بدء تاريخ حياتى، ما قبله جاهلية معتمة، وما بعده نور
وإشراق^(٧)

سنية رمز النور، يستخدمها حقى لكى يفتح عينى الراوى على جمال
العالم. فسنية هى السبب فى متعته حين شعر بالأخوة ناحية الحيوانات. هذه
المرأة المثالية جلبت معها إحساساً جمالياً أنثوياً فى جوهره، يحس به الرجل

(٥) فكرة، ص ٧.

(٦) ناس، ص ٤٨.

(٧) قنتيل، ص ١٤٨.

إزاء النساء؛ "فكل (فنان) هو فى اللحظة نفسها طفل صغير ورجل عجوز، ولا مانع إذا تحتم أن يكون له إحساس المرأة أيضاً".^(٨) لاحظ الأقواس التى تركز على كلمة (فنان) فربما تشير هذه الأقواس إلى أن الكلام ليس عن الفنان كمبدع فحسب، بل عما هو محتمل، وغير متحقق فى داخل كل فنان إزاء التصور الفنى.^(٩)

مارى فى "قنديل أم هاشم" نموذج آخر لمثل هذا الشخص المحتجب؛ فهى محجبة من حيث إنها لا تظهر إلا كمحفز، يوجه النزوع المهيمن الكامن لدى شخص آخر، ويسرع إيقاعه. وحيث إنها لم ترَ إلا جزئياً، فلا شك فى حدوث لحظة كشف، لحظة الحقيقة المرعبة، حين تمزقت القشرة الواهية التى تغطى المرأة المثالية، لتتكشف هذه المرأة عن وحش.^(١٠) المرأة هنا هى الطارئ المؤقت فى حياة الرجل، الطارئ الذى يساعده على الوصول إلى هدفه. حين ذهب إسماعيل إلى إنجلترا، تبنته مارى، الطالبة الاسكتلندية، علمته قيم المجتمع الغربى التى كانت غريبة عنه تماماً، ورغم الحب والرعاية فقد غيرته من ولد ضعيف إلى رجل قوى ومستقل. وعند هذه النقطة، وحين فتح النسر جناحيه تحولت مارى عن تلميذها؛ فقد اكتملت المهمة. هنا بالضبط واحدة من الشخصيات التى يسميها فورستر شخصيات مسطحة. فهى مقدمة كوسيلة مسلية لتحقيق أثراً مأمولاً، وتم إيعادها حين اقتضت الحبكة منها أن تتغير، أن تصبح شيئاً آخر غير عرابية الجن التى أرادها حقى فى البداية. فمن حب مارى، وهو عاطفة محتدمة نحو فرد، يمكن لإسماعيل الآن أن يستخلص ويخطط لحب شىء إنسانى خارق، لحب بلد، هى مصر.^(١١)

(٨) ملحق كتاب كشك، ص ٢٤٣.

(٩) انظر الفصل الأول.

(١٠) "هى حيوان لا يخضع إلا للسيطرة، ولا يؤخذ إلا بالعنف كما كانت تؤخذ جداتها من ساكنات الغابات" أم، ص ٧٧.

(١١) قنديل، ص ٩١. ويشير نعيم عطية إلى أن مارى أيقظت رغبة إسماعيل. انظر: يحيى حقى وعالمه القصصى (القاهرة ١٩٧٨) ١٣-١٠١.

حتى الأربعينيات كان للأدب الروسى أثره العميق فى الشكل والمضمون على الكتاب العرب. وهناك موضوع كان قد أصبح شعبيا، وهو العاهرة كرمز للبراءة يفسدها الرجل. وخلصها تبرئة لكل البراءة التى وقع عليها الفساد.^(١٢) وقد تعد العاهرة أيضا محتجبة؛ لأنها تحتفظ بما فى داخلها كما هو، بسبب تحاشيها تماما من قبل الآخرين. لقد صنعت من الغريزة تجارة.^(١٣) أفى هذا الانفصال بين الروح والجسد يكمن الشيء الذى يفتن يحيى حقى؟ فالجسد حين تنزع عنه طبيعته، لا يستطيع التعبير عن ارتعاشات الروح؛ ومن ثم يبدو وكأنه قد أصبح حجابا يغطى الروح التى يمكن لحقى أن يأخذها ويشكلها كما يحب.

العاهرات مثلن مثل الفقراء منبذات فى المدينة.^(١٤) أسيرات نظام هن مستبعدات منه؛ فهن يوصفن فى صورة أقرب إلى الطفولية، والصفاء. إحدى العاهرات سمع عنها حقى حين كان فى منفلوط، اسمها بهية، بدت ذاهلة عن العالم وما يحدث فيه. وبإقصائهن عن المجتمع وتأثيره المفسد، لا تتلوث طبيعتهن، وبالتالي لا تتلوث براءتهن. سليمة، بنت ليل أخرى من منفلوط، كانت محجبة، وبالتالي وقع عليها الاستبعاد مرتين، أولاً بسبب حجابها (المَلَس) وثانياً بسبب جسدها الذى لا يعبر عن نفسه. إنها تشبه

(١٢) العاهرة تتوسل إلى أم هاشم أن تخلصها وتشفع لها (قنديل، ص ٨٠). وقد تزوج فلاح من عاهرة فى قرية نائية وقرر أن يأخذ عروسه إلى بلده، وفى رحلة العودة انقلب التاكسى فى بعض المياه وغرقا. وجدت المرأة فى حضن "مخلصها". فقد بدا أنه لكى يتم تخلص روحها كان لابد من إنقاذ جسدها أولاً؛ لدرجة أن فقدان الجسد بشكل تام، وهو الجسد الذى تطهر الآن، يمكن أن يخلص الروح الطاهرة. (خليها، ص ٢٢٠-٢٢٢)

(١٣) لقد أصبح جسدها سلعة للعرض. ويقول حقى إنه عند بداية القرن كانت مصر تصدر كل شيء، حتى العاهرات، وكرومر كان يتفاخر بأنه منع استقدام عاهرات إنجليزيات (خليها، ص ٥٧).

(١٤) انظر الفصل الثانى.

راقصة القبور الفرعونية: طويلة، رشيقة، طويلة الرقبة، منتصبه القامة، لها عيان لوزيتان وأنف مستقيم. حتى رائحة البصل في فمها حلوة. نادراً ما شربت، وحين فعلت هذا أصبحت مثل طفلة؛ فمرة شاهدت صورتين متقابلتين في مجلة، وكانت مقتنعة بأنهما تتحاوران. قسوة المجتمع هي ما يتم التركيز عليه هنا في الطريقة التي يتم بها فضح هذه البريئة. دعت سليمة مرة إلى بيت خاص، حيث قيل لها أن تأتي في آخر الليل، وعند وصولها اكتشفت أن مضيفها قد نظم حفلة، وبعد أن تم استهلاكها تماماً ألقى بها في الشارع قبل أن يستيقظ أحد. ومن المؤكد أن هذه لم تكن حالة استثنائية؛ لأن حتى يؤكد في موضع آخر أن عاهرات كثيرات قضين حياتهن يتقلبن بين تهديدات الخيانة ومخاوفها.^(١٥) مثل هذه المخاوف لها أساسها في الواقع المقيت، كما يوضح حتى في قصة الرجل الذي تعب من زوجته العاهرة. لقد قرر أن يقتلها، ولكنه توقع المشكلات بسبب أنها كانت سميكة جداً، فطلب صديقاً لمساعدته، ولم يشعر صديقه بتأنيب الضمير وهو يوافق؛ فهي لم تكن سوى عاهرة على أي حال!! وتواطؤه كان عملاً يستحق الثناء؛ فهو يخلص العالم من نجس. وفي تقديره أنه يستحق الشكر لا العقاب.^(١٦) في "الحكاية وما فيها" يكتب يحيى حتى عن عاهرة كان والدها وأخوها يسامحانها ما دامت تشاركهما في العائدات. فيما بعد، وحين رفضت أن تعطيهما المبلغ المطلوب، قاما بقتلها. وبرر الأب الذي قتل ابنته فعله هذا أمام القاضي بأنه كان يؤدي واجبه. إن عليه على كل حال أن يدافع عن شرفه.^(١٧)

ومرة بعد أخرى، كان يحيى حتى يركز على الازدراء والقرف اللذين ينظر بهما للعاهرات. يتم تجميع عاهرات منفلوط في الشوارع لرؤية الطبيب

(١٥) خليها، ص ٢١٦-٢١٨، ١٧٢. دعة، ص ٢٢.

(١٦) خليها، ص ٢١.

(١٧) فكرة، ص ١٢٧-١٣٨. "كان على هذا الأب أن يقتل ابنته لأن الرأي العام وضع السكين في يده" (خليها، ص ١٧١).

من أجل الكشف الطبى الأسبوعى. ويصف حقى مشيتهن الغريبة، كما لو كن يتعلمن المشى لأول مرة. فى الصالة كانت تنزع عنهن الملابس بسرعة للتسجيل، ثم يقتدن إلى الخارج ثانية. وقد أخبر الطبيب حقى أنه لم تكن هناك حاجة حقيقية للاستمرار فى الفحص الطبى؛ فأى شخص يذهب إلى عاهرة يكون على وعى بالمخاطر. كانت العملية كلها تبدو وكأنها تدريب على إذلال النساء. كان على هؤلاء البغايا أن يفعلن ما تفعله امرأة محترمة إلا إذا تنازلت؛ كن يمشين فى طابور على رصيف السكة الحديد، وتصدر لهن الأوامر بإطلاق الزغاريد عند عبور قطار الملك فؤاد.^(١٨) وهناك مثال آخر صارخ هو قصة مسجد "ظريفة"؛ فقد صادف حقى حينما كان فى منفلوط هذا المسجد المسمى باسم امرأة: ظريفة. وعلى سبيل الفضول سأل عددًا من الناس عن معنى هذا الاسم، واندesh حين وصلته معلومة وحيدة تقول إنها كانت بغيًا، نسيت كل أعمالها الطيبة، وبقيت فقط أوضاعها المحزنة.^(١٩)

وحين يصف حقى نوعية الحياة التى تعيشها المرأة الفلاحية، فإنه لا يستطيع أن يعرف ما هى - وليس من هى - المرأة الفلاحية؛ ذلك أنها مرة أخرى محجبة.^(٢٠)

ويحكى حقى عن صديق قضى زمنًا طويلًا خارج مصر، وكان فى شوق على الخصوص لسماع كلمات معينة تخرج من فم النساء الفلاحات، كلمات من قبيل، "اكنه" و"يادلعدى" و"يا نداشة" و"إجرنه".^(٢١) ورغم أن هذه

(١٨) خليها، ص ١٧٥-١٧٦، ٢٠٨-٢٠٩.

(١٩) نفسه، ص ٢١٤.

(٢٠) من المهم أن نلاحظ التشابه فى الوصف بين المرأة الفلاحية والمثالية وبين سليمة. "يميل قلبى إليهن متشحات كما هن بالملايات.. نحيفات مستقيمات" (عنتر، ص ٣٨) ورغم أن معظم الفلاحات لسن محجبات، فإن حقى يصفهن كأنهن محجبات. وحين سألته عن هذه الضرورة الشعرية وأنا أشير خصوصًا إلى "البوسطجى" قال إن هذه كانت الطريقة التى رأهن بها. (مقابلة، ٢ مارس ١٩٧٩).

(٢١) عنتر، ص ١٠.

ليست سوى لغة نساء الطبقات الدنيا في المجتمعات الحضرية، فإن حقي يؤكد أن المرأة الفلاحة هي التي أدت إلى استدعاء الحنين. وموقف حقي هنا ليس موقف مDAHنة لجمال مثالي، أو عروس خيالية، ولا موقف تعاطف مع بغى في وضع الضحية. إنما هو موقف ناتج عن رقة حزينة، لا من أجل امرأة معينة، بل من أجل الحالة التي يعيشون عليها. لا سبيل إلى التفرقة بين واحدة منهن والأخرى؛ إذ لا شخصية لهن. ومن الأسهل أن تجعل منهن صورة مثالية لمبادئ الطيبة. إن جاذبيتهن وكرامتهن الغامضة تكمن في قابليتهن للكمال، وهي قابلية غير مفهومة وإن كانت صلبة. حين تغادر الفلاحة بلدها تصبح على أي حال مكشوفة للمجتمع، وجزاؤها لا يتأخر طويلاً. يكتب حقي عن فلاحة من هؤلاء تعقبها زوجها إلى المدينة، وقد اقتيد هذا الرجل من الشرب إلى السرقة، ثم إلى القتل في النهاية؛ فقد قتل زوجته:

هذه هي النهاية التي يقضى بها على كل البنات اللواتي يفكرن
 باستخفاف في عفتهم وهن يعشن في الريف. وإذا رفضن هذه
 العفة فقد يكون في هذا موت مؤكد.^(٢٢)

وهناك بعد ذلك المرأة الفقيرة، سجيئة المدينة، التي لا يكون حجابها هو الحجاب الذي تلبسه، بل ذلك الحجاب الذي يضعه سادتها على أعينهم هم. في "إزارة ريحة" كان الانطباع الأول للراوى عن فتاة البار "سوسو" هو ذلك الرقى الذي يرفعها على من حولها، و"يحيطها بجو مبهم غريب"^(٢٣). هل هن (بهية وسميرة وسوسو وبمبة الغامضات)^(٢٤) هل هن ضحايا قدر ظالم لم يزودهن بأسلحة للدفاع في مواجهة معركة الحياة؟ هل يكون هذا الضعف نوعاً من الرحمة فيما بعد، لأن افتقادهن للقوة اللازمة للدخول في الصراع جعلهم خارج نطاق المجتمع الفاسد؟

(٢٢) "حياة لص"، السياسة، ١٠ ديسمبر ١٩٢٦. و"البوسطجى" نموذج لما يمكن أن يحدث لبنت حين "تفكر باستخفاف في عفتها" وتخرج من وراء حجاب التقاليد.

(٢٣) أم، ص ١٥٨.

(٢٤) انظر الفصل الثانى.

كانت أمى فى عىنى قديسة بكرة طاهرة لىس كمثلها أحد. (٢٥)

هى الأم فى النهاية التى يتحول إليها حقى بحثاً عن المثال. فالمرأة مهما تكن أخطاؤها، لديها إمكانية أن تتقدم بريئة للرجل؛ ففى حضنها الدافئ يصبح الرجل طفلاً من جديد، والمرأة المزعجة تصبح زوجة وأماً. وفى رواية "صبح النوم" يكتب حقى عن الحانة التى يتردد عليها كل الرجال هرباً من زوجاتهم. وعندما أصبح واحد منهم سكران على نحو لا يستطيع معه السير إلى البيت وحده، جاءت زوجته لتأتى به. ورغم أن هؤلاء النسوة ربما ينتظر منهن الغضب، فإن حقى يصفهن وهن فى حالة استمتاع بدور الأم. (٢٦)

تشاؤم حقى إزاء المجتمع نجد نموذجاً حين يكتب عن الفساد الذى يمكن للعلاقات الاجتماعية أن تحدثه فى غريزة الأمومة. فى "السلم اللولبى"، وحين يعرض الكلب فرغلى، تضطر نفيسة إلى السيطرة على غريزتها المتمثلة فى احتضان الولد الخائف وطمأنته. وفى الصور الافتتاحية من "فكرة فابيتسامة" يرسم حقى صورة امرأة أخرى من نساء المدينة، تنام على بساطها متخمة بعد الإفطار تستجوب خادمة جديدة، وكانت تخبر الينت الحائرة بقسوة أنه إذا كانت تريد أن تأتى فإن عليها أن تأتى دون رضيعها المولود حديثاً. (٢٧) الهوة بين هاتين المرأتين تكشفها الرائحة المختلفة لكل منهما عن الأخرى؛ فرائحة "السيدة" عرق وعطور، أما رائحة الخادمة فرائحة الأوراق العطنة قبل أن تسقط على الأرض. وقد خمنت المرأة أن هذه الرائحة ستزول

(٢٥) دمة، ص ٦٠.

(٢٦) تسعد المرأة بدافع الأمومة حين تحتضن زوجها وهو يبكى (صح، ص ١٩). وانظر "مولد بلا حمص"؛ إذ يكتب حقى عن عنايات الجميلة التى تزوجت رغم استغراب صديقاتها، من شاب عقيم. ويقول حقى إنها اختارته هو على وجه الخصوص لربما يرضى غريزة الأمومة عندها (عنتر ص ٧٣) وهناك مثال آخر من هذا النوع، وهى الخاطبة القبيحة التى تزوجت زبونها بعد أن استغرت غريزة الأمومة عندها. (أم، ص ٥٠).

(٢٧) فكره، ص ٨.

بالتأكيد بعد الحمام! وبعدها بقليل أدركت أن هذه الرائحة ليست من الوسخ وإنما هي رائحة الفقر التي لا يزيلها - كما يقول حقي - إلا أكلة تملأ البطن. في "خرج ولم يعد" يكتب حقي عن امرأة تبحث عن طفل ترعاه امرأة عاقر، وفي طريقها للمستشفى صادفت امرأة تبيع أطفالاً رضع، وتصورت أن الحظ قد واثاها فتتنفس الصعداء وفرحت، لكنها في طريق عودتها أدركت خطأها؛ فالطفل يعاني من دوزونتاريا ولن يكف عن البكاء، وهي لن تطيق فاتورة الطبيب، وهكذا أعادت الطفل إلى بائعته كما يقول حقي، ربما بأسرع مما يعيد الشخص زوجاً من الأحذية اشتراه بالخطأ. ما الذي حدث لهؤلاء النسوة؟ كيف يمكن لامرأة، أي أم محتملة، أن تبيع أطفالاً رضع؟ وكيف انحطت هذه المرأة إلى أقل من حيوان؟ وكيف أمكن لهذه المرأة الأخرى أن تعيد الطفل المريض؟ إن في المجتمع من الغرائز الفاسدة ما يجعل المرأة غير قادرة حتى على الارتفاع إلى مستوى الحيوان، وذلك في أكثر غرائزها أهمية، غريزة الأمومة.^(٢٨)

مدمام دي فارجيه:

هذا التقديس المبالغ فيه للأم، هو السبب الحقيقي لالتذراء المتجذر للمرأة، هو السبب الحقيقي لانعدام الثقة الأبدي في المرأة، والاعتماد الأبدي عليها مع ذلك.^(٢٩)

في النضال من أجل البقاء، تتمحى المرأة في الأم؛ فالمرأة التي تجاوزت العمر الذي تكون فيه قادرة على الحمل، والتي فقدت جاذبية الشباب، وأصبحت عدوانية في مكر وفضاظة، "كما لو أن عدوا مجهولاً قد سرق منها شيئاً لا تعرف ما هو، ولكنها من أجل فقدانه تعيسة في

(٢٨) نفسه، ص ١٦٥-١٦٦.

(٢٩) إف. هاوسويرث: البردة، وضعية المرأة الهندية (لندن ١٩٣٢) ص ١١٠.

حياتها". (٣٠) تخفى عمرها في غضب حين تواجه البنات اللامعات في فورة الشباب وهن يقذفنها بعيداً عن طريقهن. وليس هناك امرأة، فيما يقول حقي، سواء كانت متعلمة أو غير متعلمة، يمكنها أن تهرب من هذا النوع من الغضب. العدوانية تقودها في كل لحظة وعند كل كلمة. وحين يصل أتوبيس أو ترام تشق طريقها بمرفقها وفي فظاظاة إلى مقدمة الطابور، ناظرة إلى العالم بامتعاض. ذات يوم ركبت امرأة سميحة في الترام هي وابنها الضخم وخادمتها النحيفة، وسمحت لابنها الجامح أن يتقاذف فوق رؤوس الركاب الآخرين، وفي الشارع كان على الخادمة النحيلة أن تحمل الولد الضخم. ويؤكد حقي لنا أنه لو كان الكمساري لقطع للبنت تذكرة كاملة لأنها فعلت ما لا يستطيع كثير من الكبار أن يفعله، ولقطع نصف تذكرة للأم لأنها ليست سوى نصف إنسان. ثم إن هناك أولئك الزوجات اللواتي لا يجلن ويعاملن أزواجهن معاملة فظة أمام الناس؛ ففي اللوفر جرجرت المرأة رفيقها إلى أن أصبحت أمام مجموعة من السياح لكي تصبح على مقربة من المرشد، والزوج المسكين كان يبتسم في بلاهة مختبئاً في ظلها دون أن يسمع أي شيء. (٣١) وكان حقي قد قال إنه يتمنى لو عين في وظيفة "مفتى" حتى يصدر فتوى تقضى بإعدام مثل هؤلاء النساء. (٣٢)

وأوضح مثال على قبح المرأة الأكبر سناً يمكن أن نجده في الصورة المعنونة "أوكازيون"؛ (٣٣) ففي أوكازيونات كهذه فقط، يشعر حقي أنه يمكن رؤية الصورة الكاملة لمأساتهن القبيحة. إنها مأساة محزنة ومضحكة في آن. وفي التدافع المجنون على المساومات، يتوه الأفراد في زحمة التشابه، لدرجة أن مأساة كل فرد تتأكد من خلال عدد الحالات المتشابهة اليائسة. والشيء المحبط هنا ليس الزحام، وإنما الاتصال المادي بهذا التجسيد للمأساة. فأين إن

(٣٠) فكرة، ص ١٠.

(٣١) تحقيق، ص ٢١-٢٢. عنتر، ص ١٦٧، ١٤٢.

(٣٢) فكرة، ص ١٤-١٥.

(٣٣) دمة، ص ٧٥-٧٩.

لم يكن هنا، يمكن للمرء أن يرى بهذا الوضوح، المعركة الخفية التي تدور بين العجوز والشابة؟ لقد تم كبت هذه المعركة لزمن طويل، لدرجة أن انفجارها الأخير هو الأكثر شراسة. العقل مفقود، والصديق يصير عدوا. السحن تصبح فجأة خناجر. المشاهد يفهم. إن هجوم النساء على الملابس يرمز للنضال من أجل استعادة ما فات من أنوثتهن. ورغم أنهن يعرفن أن نضالهن ضد الشابات نضال بلا طائل، فإن هذه المعرفة بالذات هي التي تجعلهن يقاتلن. إحدى النساء توصف بأن لها ذراعين تشبهان الوسائد، ورجلين كرجلي الفيل، وظهرًا محنيا، وسلسلة ظهرها التي كانت يومًا جميلة غابت في اللحم والشحم، كل هذا ضاع تحت جلد مغضن.^(٣٤) في يدها اليمنى تقبض على نقود البيت، شعرها منكوش، وكحلها سايح، وأحمر شفائها مشلفط، وحين وقع نظرها على صبية تمسك بفستان انقضت عليها وصرخت قائلة "رأيتك قبلك". وتستمر المهزلة في غرفة ارتداء الملابس، حيث تحاول ارتداء فستان أصغر من مقاسها بكثير، وبشكل غير مهذب تعلن أنها لا تستطيع أن تفهم ما حدث؛ لأن هذا كان مقاسها في العام الماضي. وأخيرًا، وحين لا تجد شيئًا يلائم مقاسها ترمى كل الملابس غاضبة عليها باعتبار أنها موضعة قديمة!

ومشاعر التقزز لدى حقي من النساء في منتصف العمر تبدو ذات صلة بشغفه بأمه؛ فقد رأى أنها كانت بمثابة عنصر مقموع ومقسور في طفولته. وفي منفلوط كان لا يزال يشعر بالذنب كلما عاد إلى البيت في ساعة متأخرة من الليل؛ فهو يتسلل إلى بيته وكأنه لص، وكان يملؤه الفهم لما كان يمكن أن نقوله أمه.^(٣٥)

(٣٤) قارن مع الوصف التالي: "أغلبهن.. سيدات لهن سيقان من السلوليت غلاظ كقوائم

البلياردو، مندفسة في جوارب أصبحت كالزكائب" عنتر، ص ١٦٤.

(٣٥) خليها، ص ١٣٤. "لم ألق في طفولتي شيئًا من الحرية التي يعهدا الأطفال"

السخرية، أو الرجل ذو الوجه الأسود، مجلة الفجر، ٦ سبتمبر ١٩٢٦. "كانت أمنا

صارمة وخصوصًا مع يحيى" (لقاء مع موسى حقي، القاهرة، ٢٨ مارس ١٩٧٩).

فى قصة "كان!" يبدو الراوى وكأنه ينحى باللائمة على أمه فيما يتصل بموقفه الغاضب من المرأة، هذه الأم التى تصادف أن رآها فجأة كنامرأة. ورغم أن الراوى كان قد استمتع مرة بالقراءة عن الجنس، فإنه حين أدرك أن "أمه قد قمعت كثيرا من مشاعرها الجنسية لتحمى أطفالها" ولم يعد هو ينظر إلى الجنس كشئ ممتع، بل كشئ شرير وعنيف.^(٣٦) أصبحت أقبح مثال للنشراة والفظاظة:

الوجه مشوه من شدة تقلص ملامحه على جنون الغيظ، العيون جاحظة من فرط التوتر، الأنياب بارزة كالخناجر، اللثة منكشفة كبطن ترهل، الشفة مفرطحة، الصوت غجرى، الكلام بذىء... أظافرها خلقت لها لتتشبها فى لحم جاء يلتمس منها التربييت والحنان حتى يدمى. هى أخطبوط لم يبق من خطاطيفه الألف إلا أربعة.. هى أقوى على أسر القريسة وحصرها وامتصاصها بعد خنقها، ارتبط الجنس فى ذهنى ووجدانى بحركة الخنق بالضغط على العنق.. وكرهت أمى.. وكرهت من أجلها أيضا كل النساء."^(٣٧)

لا تتعلق المشاعر هنا بالبنيت الشابة ولا بالمرأة العجوز، وإنما تنصب على المرأة، ذلك المخلوق المرعب الذى رفضت أن تكونه أم الراوى.^(٣٨)

(٣٦) هل كبنت مشاعرها الجنسية حقا، أم أن الطفل وهو يصل إلى مرحلة البلوغ يكتشف فجأة ما كان يدور من حوله؟ يبدو أن الراوى ينحى باللائمة على أمه فيما يتعلق بعدم قدرته على التعامل مع شعيرة العبور. الغريب أن الراوى لم يستطع أن يتجاوز هذه المرحلة، وظل فى سباته واقفا.

(٣٧) "كان!" جريدة المساء، ٢٥ ديسمبر ١٩٦٧، و٢٢ يناير ١٩٦٨.

(٣٨) " (إن اندفاع المرأة الجنسية إذا) أطلق له العنان، يمكنه أن يعوق الانسجام المتجدد، يمكنه أن يحيى.. النزوعات الأولى للذاتية المنعزلة العاجزة بذاتها، يمكنه أن ينشط من جديد.. القلق المتأصل فى اكتشاف الصغير لوجود الأم المنفصل المنفلت الذاتى." دى. دينريشتاين، ص ٦١.

وحالة الطفولة المتولدة عن أم ترفض التعبير عن أنها امرأة، حالة جارحة. فهذه الأم تعطى ملجأً طاهرًا، طاهر إلى أن يتم تصويرها كامرأة. (٣٩) تبدو هذه وكأنها عقدة أوديب، عقدة الذكر غير الناضج الذي تتهدد فرديته المستقلة بالحضن الأشبه بالأخطبوط الذي يمثله شخص الأم؛ فهي تحتضنه بينما هو غير قادر على احتضانها. إنها تجسّد لعجزه. هذا التّنين في التّرام، أو الوحش في الأوكازيون قد تكون ست بيت محترمة مبدلة، أبنائها يشعرون أنهم مدينون لها بهذا الوجود "الملائكى"، وصدرها يجد فيه حفتها جنتهم على الأرض، وهى بالنسبة لزوجها صديق صدوق. ما أسوأ نصيب الرجل حين يكون معلمه وراحته ورفيقه قذراً فى الواقع! لكنه حيوان جريح يلحس يديه. إنها تسخر من البنات فى الشارع مستهجنة سلوكهن المتكبر. وهنا يتدخل حقى بشكل مفاجئ وغير متوقع، معلقاً على تصرفها: "ولأول مرة أقول عنها (معها حق)؛ فهذا منظر مخجل وسخيف" (٤٠) ويتساءل حقى، متى سيدرك هؤلاء الفتيات أن سحرهن يفسده اعتماده على الجانب الحيوانى فيهن؟ (٤١) وهكذا تكون النساء حين تكبرن شبيهات بالحيوان؛ لأنهن يشعرن بالتجاهل، ويكون دفاعهن الوحيد هو الرّفس والخربشة. وهن شبيهات بالحيوان عندما يكن شابات بسبب ما لديهن من نزوع جنسى منفلت.

الرحم المتذبذب

من هؤلاء الحوريات اللاتى يوقظن مثل هذه النّعمة؟ يصف حقى فى قصة "إزارة ريحة" فتاة البار اللطيفة "سوسو"، التى جذب جمالها زبائن

(٣٩) انظر النبذة التى كتبها حقى عن قصة "القدر" للآشين؛ "مأساة شاب يكتشف أن أمه ربته أحسن تربية بمال اكتسبته بالتفريط فى عفافها" (فجر، ص ٨٩).

(٤٠) دمة، ص ٧٩.

(٤١) يقول حقى: إن البنات فى ميدان السيدة زينب يشددن الملاءة على أجسادهن لكى يأتى الرجال ويتحككون بهن كأنهم كلاب. (قنديل، ص ١٠٢).

كثيرين إلى البار الذي تعمل فيهز حين ذهب راوى القصة سامى إلى هناك لأول مرة، البقى صديق دراسة قديم هو عبد الكريم، وقضى معه بعد ذلك أياماً طوالاً يشربان. وكلما تقدمت القصة كان سامى يقع بشكل متزايد فى الشبكة التى نصبها جمال سوسو من حوله، إلى أن وقع فى الشرك أخيراً. وحين حكى له عبد الكريم عن شائعات البغاء حول سوسو، غضب سامى، وأراد أن يتأكد بنفسه من انحلالها الكامل، ربما ليعفى نفسه من التفكير الدائم فيها.^(٤٢) ولكن برغم محاولاته الكثيرة للاقتناع بالدرك الذى سقطت إليه، فإنه لم يستطع أن يتخلى عنها؛ فعند أول علامة على براءتها كان منتهفاً إلى العفو عنها. إن ما جذب سامى إليها فى الأصل؛ أى طهارة جمالها (الحجاب)، قد ولى، ولم يعد منجذباً إليها. إنه واقع فى الشرك بشكل لا رجعة فيه. لقد رأى الآن براءتها ونبالتها التى لطختها البيئة؛ فقد بدت له ضحية، وتلك هى الطاقة التى جذبت به؛ فهى الضحية الطاغية.

فى قصة "صورة" يخبر شوكت الراوى عن صورة فوتوغرافية سحرت لبه. كان الموضوع بنتاً جميلة محجبة تماماً، نسخة من الواقع والحجاب؛ أى الغموض والمسافة كليهما معاً. أصبح شوكت مهووساً بهذه البنت. وبعد ذلك بشهور رأى صورة فوتوغرافية أخرى لهذه المرأة نفسها، ولكن بغير حجاب هذه المرة. كانت لا تزال جميلة بكل تأكيد، ولكن ذهب الغموض مع الحجاب الذى ذهب، فهى الآن توصف بشكل مختلف تماماً:

وشفتان غليظتان تكشفان عن ثنانيا مقلجة. أى شيء لا يقدر عليه هذا الفم المتعطش من لثم وتقبيل.."

لقد امتلأ فى اللحظة نفسها بالرغبة والاشمئزاز. تسرب القبح إلى جنبات الفم، وهرب شوكت من القرف.. ولكن، كما فى "إزارة ريحة"، كان

(٤٢) "آه لو استطاع أن يدخل عليها فى خلوة تهتكها فيجدها مع رجل حقير الملامح وإن كانت النقود تسيل من جيبه، كما يسيل لعبه من فمه المخمور" (أم، ص ١٦١).

السحر قد أُطلق، ولم تستطع الضحية أن تفر. حين التقى شوكت بالراوى بعد ذلك بوقت، اعترف له أنه لم ينس البنت. إنه ذلك الفساد الذى يحتضنه الآن، ويقول:

لعل القبح هو مبدأ الخليفة الذى فرض عليها أن ترقى منه..
حتى تدرك الجمال؛ فسحر القبح نوع من الحنين إلى
الماضى^(٤٣)

هذا هو تبرير شوكت لانجذابه المتواصل لامرأة يرى جمالها الآن وكأنه فساد أو قبح؛ فهذه بالنسبة له محاولة لفهم حالة من الخضوع المذل. غير أن هذه الجملة ستتعارض أيضاً مع مقولة حقى عن الأصل الطيب للإنسان؛ ذلك أنه ينظر إلى الوراء، لا إلى جنات عدن، بل إلى قبح متأصل تطور عنه الإنسان ليصبح جميلاً. وربما يكشف عن هذا الحقيقة القائلة بأنه ليس الرجل بل المرأة هى التى يرتبط بها القبح؛ المرأة ككائن جنسى. وإدانة حقى للدافع الجنسي يمكن أن تعد إنكاراً لإرادة الحياة. وهذا الرفض يؤكد منظوره المتشائم لعالم الإنسان فيه مدان بالشر من خلال التطور. واختياره للطفل المنغولى (واسمه أيضاً سوسو) مثلاً على مبدأ البقاء، هو اختيار دال؛ فلأن الطفل مقطوع عن العالم، ولأنه ليس من صلب الراوى، كان عليه أن يموت قبل أن يموت ذلك الذى كان من المفترض أن يعيش.^(٤٤) وهو يؤكد أنه حتى لو استطاع أن يجد جنة على الأرض، فإنه لن يود لابنه أن يعيش رتبة العيش، وكأنه يستشهد بقول المعري: "هذا ما جناه أبى على، وما جنيت على أحد".

ما يربك حقى هو سيطرة المرأة على الرجل بكل الحسابات؛ فهى من

(٤٣) أم، ص ٦٣-٦٤.

(٤٤) عنتر، ص ٤٤.

أوعز له بالغواية.^(٤٥) وحيث إن المرأة كانت أول من كذب، أول من أيقظ العقل على قدرته على التجريد واللعب، فإنها هي المسئولة عن فتح صندوق بندورا.^(٤٦)

في "قصة في سجن" يستخدم حقي فتاة غجرية ممثلة للشر. عليوى، وهو فلاح، كان قد طُلب منه أن يسوق قطيعاً من الغنم وقيل له إن عليه أن يسوقها على طول قناة الإبراهيمية إلى المنيا. وفي الطريق مشى بين مجموعة من الغجر؛ فقامت واحدة منهن بإغرائه وأبعدته عن قطيع الغنم على نحو يسمح لواحد من عصاباتهما بسرقة أحد الأغنام. كان الغجر وعلى سبيل الاحتياط قد قاموا بدس السم لكلب عليوى، وذلك حتى لا ينبه صاحبه. ويصف حقي بشكل واضح تشنجات الموت التي يعانيتها هذا الكلب الوفي، أى الآلام الأخيرة لإرادة في الكلب. كانت البنت الغجرية تقوم بكبتها. وفي النهاية اضطر عليوى أن ينضم لعصابة الغجر، وكان عليه هناك أن يكتسب طائفة جديدة من القيم؛ فقد تقلص من مستوى القيم الأساسى للإنسان، إلى مستوى القيم الأساسى للحيوان^(٤٧) كان ما يعنيه الآن هو اللحظة. لقد انحطت به المرأة إلى هذه الهوة السحيقة.

وفي قصة "أبو فودة" يدرك القارئ أن نرجس هي التي حرمت جاسر من حاجته إلى الحرية، كان يحتاج لامتلاك هذه المرأة الشريرة أكثر من حاجته إلى أى شيء آخر في العالم: "ففى بعض الأحيان تقوم بنفسها نزعات من الشر لم تتح لها الظروف أن تتعرف مداها"^(٤٨). ويمكن أن نؤكد هنا أن

(٤٥) من اللافت أن حقي كان عليه أن يشير إلى رسوم الكهف بحثاً عن رأى الكتاب النقدى فى المرأة كخاطئة من الأصل. آدم وجواء فى الإسلام يشتركان بالتساوى فى المسئولية عن خطيئتهما. انظر: أ. يوسف على: القرآن الكريم، ترجمة وتعليقات (بيروت ١٩٦٥) ص ٣٤٤، الهامش رقم ١٠٠٦.

(٤٦) انظر الهامش ٤٢ فى الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٤٧) البقاء، حيث اعتبرت الغجرية عضواً فى فريق من الذئاب (انظر هوامش الفصل الثانى، الهامش رقم ١٥).

(٤٨) دماء، ص ١٢٦.

نقادًا من قبيل الشارونى^(٤٩)، ومصطفى إبراهيم حسين^(٥٠)، ونعيم عطية^(٥١)، قد أبرزوا دور الجنس فى أعمال يحيى حقى. وهذا الدافع داخل كل إنسان، كان بالنسبة لهم مسئولاً عن فقدان الإرادة والتوجه فى حياته؛ فالمرأة ليست سوى الشرارة لعملية مستقلة عنها بصورة ما. ويصدق هذا أيضاً على غالى شكرى الذى يرى فى منظور حقى إلى الجنس دافعاً إيجابياً؛ فهو يقود إلى الحياة، وشكرى يرجع سقوط رجال من قبيل عليوى وجاسر إلى رغبتهم فى الحياة، التى تهون فى سبيلها أعظم التضحيات.^(٥٢) ولا يبدو أن هؤلاء النقاد يلتفتون إلى الشر الذى يراه حقى فى نسوة معينات. يلقي حقى باللوم على المرأة؛ فهى الشخص الواعى تماماً خلال كل ما يجرى، بينما يكون الرجل مفتوناً.

وفى قصة "القديس لا يحار" اهتمت ابنة رجل ثرى كان القديس وأتباعه يتناولون معه العشاء، اهتمت اهتماماً خاصاً بالأمير الذى تحول إلى ناسك. وحللت انجذابه ببراعة تامة، وذلك باعتبار أنه كائن له رغبات مكموعة فى السلطة. لقد فقد أمه طفلاً، وهى الآن تخبره بشكل سلطوى بأنه يبحث عن هذا الإحساس المفقود بعجزه هو. كانت ضعته مبعث فخره، وأقصى طموحه هو الانجذاب. كانت تحاول إغراءه بالكشف عن زيف موقعه، وبتحليل سلوكه من خلال عقدة الأم. وهى الآن تستطيع أن تقدم نفسها أمّاً بديلة ومحقة لرغباته. وقد وعدت عبر هذه البوابة الذكورية، بتقديمه إلى نشوة الحب؛ فبعد مثل هذا الحب وحده يمكنه حقاً أن يعيش حب الله.^(٥٣)

(٤٩) الشارونى، مرجع سابق، ص ١٦.

(٥٠) مصطفى إبراهيم حسن، مرجع سابق، ص ٦٧.

(٥١) نعيم عطية، مرجع سابق، ص ٣٣-٣٦. وسمير وهبى "مراجعة نقدية" ص ٥٤.

(٥٢) غالى شكرى: أزمة الجنس فى القصة العربية (بيروت ١٩٦٢) ص ١٢٧-١٤٠.

(٥٣) "ستعلمك قوة حبى كيف تؤمن أولاً بإنسانيتك ليصبح إيمانك بعدها بالله." (قنديل،

ص ١٧٧).

فى قصة "صحوة" يحكى الراوى عن رحلته إلى فرنسا وعن علاقته مع بلانش! دعاها على العشاء عدة مرات، وحين أخبرته ذات يوم أنه عيد ميلادها أعطاه الساعة التى كان قد اشتراها خصيصاً لأخته وداعياً إياها فى الوقت نفسه على العشاء. وبشيء من الممانعة حددت زمان اللقاء ومكانه، ولما لم تأت ذهب هو إلى حى بيجال، وراها ويا للعجب بين ذراعى رجل آخر. لقد فر إلى خمارة حيث كان يسعى إلى الراحة من الشكوك مع امرأة عجوز ذات فم أهتم. وبدا له من وراء الزجاج شبح يشبه شكل بلانش. وفى طريق عودته إلى البنسيون حيث يعيش هو وبلانش قرر أن يستعيد الساعة. صعد السلم جرياً وأخذ طريقه متسللاً إلى غرفة بلانش وسرق الساعة. لقد قادت المرأة إلى أن يكون لصاً، كما كان يمكنها فعلاً أن تقوده إلى أن يكون أى شيء آخر: (٥٤)

فهو أسيرها بالليل والنهار، فى حضورها وفى غيبتها، وفى وفائها وفى غدرها وكم من سر دفين باح به الأمين عليه فى ساعة نشوة بين ذراعى امرأة. (٥٥)

فى "صح النوم!" يحكى لنا عن بنت حولت حياة رجل إلى أطلال. فبينما كانت مرتبطة فى الحقيقة بابن عمها، وكان جزاراً، كانت تتجول مع مهرج فى سيرك، كان قد توقف لفترة قصيرة فى مدينة مجاورة. (٥٦) وبعد ذلك بسنوات عادت معها ولدان وبنت. مات زوجها، المهرج، وهى الآن فى سبيلها للزواج من آخر. عفا عنها الجزار ونس، لأنه يعرف أنه إذا لم يفعل هو هذا فلن يفعله أى شخص آخر. ولكن لم يمض وقت طويل حتى خرجت

(٥٤) "وألح على وجوههن دلائل السعادة.. وتبرق أعينهن النهمة بلذة الانتصار إذ هبط الرجال إلى مستواهن" (عنتر، ص ١٤١).

(٥٥) أم، ص ١٣١.

(٥٦) صح، ص ٢٧. وانظر أيضاً "قصة فى عرضحال" حيث تغرى لى لى لى وهى راقصة، رجلاً، ثم تذهب بعد ذلك مع سائقه (أم، ص ١٠٠-١٠٣).

مع ابن الطحان تاركة أولادها تحت رعاية الجزار. ويشبهها حتى بطائر غريب (الوقواق) يضع بيضه في أعشاش طيور أخرى. الأم تضحي بأبنائها من أجل رغبتها هي.^(٥٧) هنا، الجنس بالتحديد هو المدمر. لكنه الجنس داخل امرأة. الجنس داخل امرأة هو ما يكتب عنه حتى بشكل مرعب في قصة "الفراش الشاغر". هذه قصة بنت تبدو بريئة خجلانة، اختارها البطل خصوصاً لأنها كذلك. غير أن هذه البنت البريئة أصبحت في ليلة الزفاف حيواناً غاضباً؛ فعيناها تلمعان كعيني صقر، "لو مرت بعود نقاب لأشعلته، نار لا تطفئها مياه الأنهار المقدسة كلها". كانت رغبتها من الشدة بحيث تبدو كأنها تقف في مواجهة الدين، وفي مواجهة الإيمان بتفوق الروح، متحديّة حتى مياه الأنهار المقدسة.^(٥٨)

يسعى حتى إلى ما هو مثالي في الأم وفي المرأة، ولكنه لا يمكن أن يرى هذا المثالي إلا حين يوضع على مسافة مستحيلة؛ فالأم الملائكية أم للطفل وليس للرجل؛ أي أنها جمال بلا جنس وامرأة عاملة. ولكن ما الذي يمكن أن يقال عن شيء موجود هناك على مسافة بعيدة جداً؟ ألم يكن القمر أيضاً هو رمز الجمال في الوقت الذي كان فيه نائياً؟ ألم يكن شغف الإنسان وتعطشه إلى المعرفة هو الذي حول القمر إلى كتلة من صخر في السماوات؟ فقط حين يجرد نفسه من معرفته يمكن للإنسان أن ينظر إلى القمر فيراه جميلاً. وهذه هي حالة حتى؛ ففي فترات نادرة سينسحب إلى الوراء مغمضاً عينيه نصف غمضة ليتخيل الكمال في امرأة. غير أن هذه الحاجة للذهاب إلى ما هو أبعد من مجرد الوصف المصطنع يضعه أمام الحقائق، أمام مخاوفه وشكوكه في المرأة الحقيقية، المرأة التي هي كائن من لحم ودم يخترق أحلامه على الدوام.

(٥٧) صح، ص ١٣٦.

(٥٨) الكاتب، أبريل ١٩٦١.

الفصل السادس

الناقد يبحث عن نفسه

النقد كله يجب أن يتضمن.. تعليقاً ضمناً على
نفسه. النقد كله نقد للعمل المنقود، ونقد للناقد في
الوقت نفسه.. إنه معرفة بالآخر ومعرفة بذات تولد
مع العالم.

رولان بارت، النقد بصفته لغة،
ضمن كتاب لودج، مرجع سابق،
ص ٦٤.

"سخرية الناي" في كوكب الشرق (فبراير ١٩٢٧) هي أول مقالة في
النقد الأدبي ليحيى حقي. ظهرت في وقت كان كل ما يعنى الناقد هو شرح
نص بدرجة أو بأخرى، أو تسويغ السمات التنافسية للأدب "القديم" في
مواجهة الأدب "الحديث". في عام ١٩٢١ نشر المازني والعقاد كتابهما
"الديوان: كتاب في الأدب والنقد" الذي شكل خطوة دالة بعيداً عن الشكل
التقليدي من النقد الأدبي وبدا كأن الحافز المبدئي لهذا المنهج هو الهجوم على
الاتجاه الكلاسيكي الجديد الذي يمثله شعر شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل
صبري. واقتضت مدرسة الديوان كما سميت بعد ذلك، أن يعبر الشاعر عن
مشاعره الحقيقية بطريقة خيالية دون اللجوء إلى الوصف الخالص أو المخيلة
التقليدية المحصورة في إطار الأشكال الشعرية التقليدية. وكان الملهم لهذا
التحرك بعيداً عن النقد الأدبي التقليدي من قبيل نقد ابن قتيبة ومن هم على
شاكلته، هم الشعراء والنقاد الإنجليز أمثال هازلت ووردزورث وكولريدج.
ومع ذلك، فإن هذا النقد الجديد لم يكن له حافز أدبي فحسب، بل كان له كذلك
حافز سياسي، وفي نقد العقاد على الخصوص يمكن للمرء أن يرصد مثل

هذه النغمات السياسية؛ أى الانشغال العام فى العشرينيات والثلاثينيات بتأكيد
الوعى القومى. 'تمامًا كما كان العقاد يدعو إلى أدب إنسانى، عربى،
مصرى^(١)، كانت المدرسة الحديثة (فى ذروتها بين ١٩١٧ و ١٩٢٥) تدعو
إلى أدب مصرى أصيل، يجب أن يتولد عن الوعى بأن مصر (فلاحية،
وأبناء البلد فيها، وبرجوازية، وحكامها الوطنيين) هى بلد واحد. فالأدب،
وخصوصًا النثر القصصى، يقتضى الآن وظيفة جديدة؛ فهو ليس مجرد عمل
فنى، بل هو أيضًا أداة اجتماعية وثورية. فالعنصران كلاهما يجب أن يكونا
حاضرين فى العمل لكى يكون ناجحًا. وبالقدر نفسه كانت الحاجة إلى ناقد
يتأكد من أن الكاتب يتصل بالناس.^(٢)

المعتذر

يعنى حقى تمامًا مغزى دوره الحيوى فى الزمن الذى كانت تتشكل فيه
الهوية المائزة للأدب المصرى. يحمل حقى على عاتقه عبء التقدم الأدبى،
ويلوم النقاد الآخرين لانعدام إحساسهم بالمسئولية؛ إذ إنهم بانتقادهم لأعدائهم
بلا مبرر وامتداحهم لأصدقائهم، يديمون الإنتاج الأدبى الفقير.^(٣) وقد اقتضى
منه شعوره هو بالمسئولية عن تقدم الأدب أن يقدم تعليقات أمينة على
أصدقائه من الكتاب.^(٤) فإذا كان للأدب المصرى أن يصبح عالميًا، فإنه حين
يتجاوز التعبير الفردى يجب أن يخضع لنقد بناء.

(١) اعتاد العقاد والمازنى السخرية من المصريين الذين كتبوا عن العندليب فى الشعر
رغم أنه لا يوجد عندليب فى مصر. كما أنهما انتقدا إضفاء الطابع المثالى على
الربيع، وهو أكثر فصول مصر حزنًا (خطوات ص ٢٢٧).

(٢) خطوات، ص ١٠. دون وجود الناقد هناك خطر عظيم ستضيع عملية الاتصال؛
فالناقد يشكل حلقة وصل حيوية. (عطر، ص ٢٦-٣٠).

(٣) خطوات، ص ٦٥.

(٤) فجر، ص ٧. وكوكب الشرق، فبراير ١٩٢٧. وخطوات، ص ١١.

وحيث ينشغل حقى بإثبات عظمة مصر فى ذاتها، وبالكشف عن أفقها الأدبى، يتجه إلى الغرب، مهاجماً تقدمه المادى غير العادل. بإمكان العربى أن يوفر ترف الرواية؛ فالحق أن المادة التى لا تفى إلا بقصة قصيرة كما يقول هو، كان يتم توسيعها فى العادة لتصبح رواية، لأن الكاتب مثلاً يسعى للتكسب. لقد جاءت رواية إتش. جى. ويلز "عالم ويليم كليسوولد" فى ثلاثة أجزاء، وكان من الممكن إيجازها بسهولة - كما يشعر هو^(٥) - فى جزء واحد. أما فى مصر، فعلى العكس، لأن المجال الوحيد لنشر القص النثرى هو الصحف والمجلات.^(٦) ورغم أنه يشكو من أن هذا استلزم اختصار الموضوعات التى كان يجب أن تعطى مساحة أكبر، فإنه لم يتعام عن حقيقة أن الكتاب المصريين قد عانوا أيضاً من الإسهاب. إنه يعيب على مصطفى محمود إطلالته فى رواية "المستحيل"، مؤيداً إيجازها فى ثلثى حجمها. غير أن نزوعه الاعتذارى يتدخل، فينتقل إلى السمة الجيدة التى تفوق الخطأ الذى أشير إليه للتو؛ فمصطفى محمود مغفور له خطؤه، لأنه يكشف عن مهارة وإخلاص وعاطفة وذكاء.^(٧)

ومرة أخرى حين يكتب عن "سخرية الناي" يمدح مراقبة لاشين المباشرة الحريصة للحياة ولفاعلية الحكمة، يمدح سخريته واستخدامه للعامة سواء فى الحوار أو فى السرد، وكل ميزة من هاتين الميزتين تتفوق على ما فى العمل من قصور؛ فعلى خلاف الصورة الشعرية، يسهل استتباط أن عمليات الإسهاب العارضة، والانبتاقات العاطفية الرومانتيكية، أخف من أى انفعال آخر.^(٨) وفى حالة "العباسة" لعزیز أباطة يغفر حقى أى خطأ فى المسرحية؛ فى مقابل التصوير المنضبط للصراع بين الشخصيتين؛ إذ يشعر

(٥) خطوات، ص ١٤.

(٦) كانت "إحسان هانم" أول مجموعة قصص قصيرة يتم نشرها عام ١٩٢١.

(٧) خطوات، ص ١٥، ٢٨٧، ٢٩٩.

(٨) كوكب الشرق، فبراير ١٩٢٧.

على نحو مؤكد أن الجمهور سينتهى من المسرحية موزعاً بين التعاطف مع العباسة أو أخيها الخليفة هارون الرشيد.^(٩) وفي عودة الروح تغتفر لتوفيق الحكيم كل أخطائه (مثل استخدام رجل فرنسي وليس مصرياً ليغنى ممتدحاً مصر)؛ ذلك أن توفيق الحكيم كتب بأسلوب واضح، وبشكل واثق، فضلاً عن وجود عاطفة المجتمع المصري في الريف والحضر^(١٠).

غير أن حقى يضطر أحياناً للاعتراف بالهزيمة، وذلك كما كان الحال مع مسرحية توفيق الحكيم "أهل الكهف"؛ فهو يزعم - معبراً عن مأزق عام - أنه غير قادر على الحكم على عمل يجرى وفق نوعين أدبيين، هما الدراما والقص. فإذا كانت هذه مسرحية مكتوبة لخشبة المسرح، سيكون من المستحيل حينئذ الحكم عليها إلا من خلال استجابة الجماهير. أما إذا كانت قصة تقرأ فإنه سيأخذ في انتقاد محتوياتها. وبعد أن يمتدح الحوار بإيجاز، يشكو من أن العمل يدخل القارئ في حالة من التشوش بين الواقع والوهم، بين اليقظة والحلم. يجد القارئ نفسه في حالة من الوعي الشفاف غير العادي، حيث يفقد الزمان واقعيته؛ فتوفيق الحكيم كما يقول حقى، يستعيد القارئ إلى داخل عالمه هو، وهو عالم هروبي. وحيث إن العالم الذي يجرى تصويره هنا عالم غير مصنوع من المادة، فإنه عالم خطير لأنه يسحب القارئ بعيداً عن الواقع الذي نعرفه، يسحبه إلى تصوف هروبي يصعب فهمه. والظرف الوحيد الذي يخفف الأمر عند حقى هو أن عملاً ذهنيًا كهذا ستكون له دائرة محدودة من القراء، وهو ما يقلل من خطره المحتمل.^(١١)

(٩) خطوات، ص ١١٠.

(١٠) فجر، ص ١٣٠، ١٣١.

(١١) خطوات، ص ١١٩-٢٠٣. نفسه، ص ١٢٤-١٢٥، ١٢٧.

الأدب باروميتر سياسي

يحاول حتى عادة أن يصل إلى ما تتركه قصة ما من أثر؛ سواء كان هذا الأثر مستمداً من خطابها، أو من حاجتها إلى الإقناع، أو من أسلوبها وبنائها المميزين. إن أساليب من قبيل أسلوب محمد سعيد العريان تنتمي إلى المدرسة القديمة، مثل الماء الصافي لا لون له. لا بد أن ينفض الغبار عن اللغة القديمة، ولا بد أن يسمح لنسمة لطيفة أن تهزها هزاً عنيفاً. وحيث إن البلد الجديد يدخل في المجال الدولي الجديد وله كيانه المستقل، فإنه يجب أيضاً أن يدخل في المجال الثقافي؛ ذلك أن مكانته السياسية ستظل غير مستقرة ما لم توازها مكانة ثقافية.^(١٢) إن اقتباسه الدائم عن التأثير الغربي، يبدو وكأنه محاولة للدخول في موروث أدبي أعم وأوسع، لم تعد الثورة فيه ضرورية، ويمكن فيه التعبير عن التجارب الفردية. وكما أصبح معروفاً الآن، فقد قسم حتى التأثيرات الأجنبية على الأدب المصري إلى مرحلتين: الأولى هي مرحلة التأثير "الفكري"، وكان التأثير فيها أوروبياً أمريكياً^(١٣)؛ والثانية مرحلة التأثير "الروحي"، وكان التأثير فيها روسياً.^(١٤) كان الأدب الروسي معنياً بالحرية الروحية، ورأى في نفسه المحقق لمهمة تحرير الإنسانية، بل إن حتى يذهب في ذلك إلى حد الربط بين الدلالة السياسية للأدب في روسيا، وظهور الشيوعية.^(١٥) وبذكره لأسماء الكثيرين من الأدباء

(١٢) خطوات، ص ١١٩-٢٠٣.

(١٣) شكسبير، تاكري، موريسون، كارليسلي، سكوت، ستيفينسون، ديكنز، كورنيل، مولير، لافونتين، بلزاك، هوجو، دوما، فلوبيير، موباسان، فيرلين، رامبو، بودلير، جوته، بيرانديللو، بوكاشيو، دانتى، أوسكار وايلد، إدجار آلان بو، مارك توين. (فجر، ص ٨١).

(١٤) جوجول، بوشكين، تولستوى، تورجينيف، دستوفسكى، أرترباشيف. (نفسه، ص ٨١-٨٢).

(١٥) قنديل، ص ٣٧. فتولستوى ودستوفسكى "كانت لهما مهامها التبشيرية، التى هى وبطريقتيهما المختلفتين، وجوه من الشعور بأن روسيا كان لها دورها النظيف=

الأجانب، ومن خلال الإيحاء بأنه يألف أعمالهم، يبدو أن حقى يريد كمعلم أن يضع الوعي المصرى إزاء ما هو عظيم فى الغرب. فالترجمة والاقتباس كانا خطوتين مسموحًا بهما فى البداية، وحقى نفسه اعترف صراحة ودون خجل باقتباسه لموضوع قصة " السخرية، أو الرجل ذو الوجه الأسود" من إدجار آلان بو. (١٦)

ولكن لا يكفى أن تستشهد بالتأثيرات؛ فيحى حقى كرجل وطنى، يريد أن يضمن مكانة لمصر فى دائرة الأدب العالمى. ولهذا أخذ فى مقارنة الكتاب بالأدباء والفنانين الغربيين؛ فدلّل العظمة الجوهري، ومؤهل الانتماء إلى موروث أدبى، أعظم من مجرد أديب مصرى ينظر إلى داخله. ورغم أن هذا قد يبدو متعارضًا مع ما قيل سابقًا عن طموح حقى إلى أدب وطنى خالص، فإنه فى الحقيقة متم لهذا الأدب. فلكى يصبح أدب وطنى ما عظيمًا، عليه أن يتجاوز نفسه، دون أن يفقد تفردَه فى الوقت نفسه. وتامًا كما أن بعض صور الشارونى القصصية تستلهم دالى، فإن مصطفى محمود أيضًا يمكن مقارنته مع سومرست موم وجورج ديهاى " اللذين بدأ حياتهما العملية طبيبين كذلك". (١٧) كما أن عمل حسن محمود يشبه كونشيرتو لشوبرت. (١٨)

=الذى تلعبه فى العالم. كان لكل منهما دينه، والحق أن فكرة المهمة التبشيرية كانت فى كتابات دستوفسكى الصحفية إمبريالية من الوجهة السياسية. فى. إس. بريتشيت: البربرى اللطيف (لندن ١٩٧٧) ص ٥٥.

(١٦) قنديل، ص ٣٧. واعترف محمد تيمور أيضًا أنه اقتبس من موباسان عند كتابة "ربى لمن خلقت هذا النعيم" فى مجموعة "ما تراه العيون؛ كما اعترف لاشين بدينه لتشيكوف عند كتابة قصة "الانفجار" فى مجموعة "سخرية الناي" (المقدمة). وقد كتب البعض فى ذلك الزمان مجموعات أخذت عنوان "قصص مقتبسة". خطوات، ص ١٥.

(١٧) خطوات، ص ٢٧٥-٢٨٠.

(١٨) فجر، ص ٨٢. ولمقارنة لاشين بأفضل كتاب القصة القصيرة، انظر المرجع نفسه، ص ٨٣.

كهف علاء الدين

كان ما تحتاجه مصر فيما يرى حقى، كتابًا أقوىاء أرجلهم على الأرض وأعينهم إلى السماء، يضمنون كل ما هو عظيم فى الأدب الغربى، إلى ما يقدمونه كمصريين. ولكن من هم هؤلاء الكتاب الأقوياء الذين كان بلده فى أمس الحاجة إليهم؟ فى أعمال يحيى حقى يتم إبراز أسماء من قبيل: لطفى السيد، ومحمد عبده، وقاسم أمين، وإسماعيل أباطة، وشوقى، وحافظ إبراهيم، ويكن، وعلى يوسف، والمويلحى، و كل أعضاء المدرسة الحديثة بطبيعة الحال. وليس رجال الأدب وحدهم هم من يشار إليهم ضمن هذه الذخيرة الوطنية، بل إن المرء ليجد أيضًا كتاب أغان، من قبيل عبد الفتاح مصطفى وفتحى قورة، وقبل هؤلاء جميعًا سيد درويش، الذى يعود إليه وحده الفضل فى اشتهاى "كشكش بيه"، وهى النقطة الحاسمة فى شهرة الريحانى.^(١٩)

بيد أن ثناء خاصًا يحتفظ به لعمداء الأدب المصرى الحديث: هيكى، والأخوان تيمور، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ. يصف هيكى بأنه متحكم فى انفعالاته، وذلك على خلاف لاشين الذى رأينا حقى أحيانًا ينتقده لعاطفيته المفرطة. ويزعم حقى أن "زينب" لم تكن نتاج حماس فنى، بل نتاج روح انتقادية، عقلانية، باردة؛ فمشاهدها العاطفية يمكن أن يخطها شيخ أزهرى.^(٢٠) لقد تعلم هيكى التحكم، ووضوح المنطق، والالتزام، وتعلم الشجاعة قبل هذا كله، من معلمه أحمد لطفى السيد. بل إنه يشار إلى هيكى باعتبار أنه مرید لأحمد لطفى السيد، وهو المبتدئ الذى يسعى للاستتارة من

(١٩) خطوات، ص ٢٦٠، ١٢٥. وقد كتب محمد تيمور سلسلة من المقالات فى "المنبر" ضد الريحانى وضد كل ممثلى الكوميديا "الهابطين" والممثلين الهواة؛ لأنهم انحدروا بالدراما. وكان هذا النقد ازدراء لمسرحيته هو نفسه "عبد الستار أفندى" سنة ١٩١٨.

(٢٠) فجر، ص ٦٠، ٤٩.

أستاذة؛ ومن ثم فإن من المهم أن نلاحظ أن حقى يعزو إلى هيكل نظرية صوفية إلى جهال الطبيعة في الكون؛ فبينما كان هيكل في فرنسا، حدث له أن نظر في التجليات العارضة للجمال ونفذ إلى ما وراءها من جوهر. فكل تجل من هذه التجليات كان يبتعث لديه ذكرى. وفي لحظة الاستعادة هذه اكتشف عمق التجريد الذي كان من قبل مفقوداً.^(٢١) وعلى العكس من ذلك تأتينا صورة محمد تيمور وكأنه فريسة لحمى الفن؛ "إنه لا يضم أزهاره في باقة كبيرة، بل ينثرها حالما يقطعها".^(٢٢) ومن خلال حماسه هذا، فعل الكثير كما يقول حقى، ليهدم الأسوار التي بناها الأدب العربي حول نفسه. ويتم الثناء على نجيب محفوظ لأسلوبه، أما توفيق الحكيم فيحظى بأعظم الثناء؛ فنادرًا ما تجود الأقدار بموهبة كهذه. إن قدرات كقدرات الحكيم مقصورة على عدد قليل من الناس ممن يعيشون في المجال الأعلى للإلهام الإلهي.^(٢٣)

وهكذا يرى حقى موروته الأدبي في أمان بين يدي الله، فعظمته الحاضرة تنتظر فقط من يكشف عنها. غير أن ما يحول دون التعبير والأسلوب المتميز ليس أدب القدماء، ولا هو الأدب اللغوي التافه، أدب السير، والليالي العربية، والمقامات. المصري/العربي حزين، متأمل، عاطفي؛ فهو في رأى حقى ابن الصحراء وعيناه دائماً على الأفق. والحق أن الموقف المتميز وجهًا لوجه أمام الطبيعة، هو الذي يستحث الدافع الإبداعي الأول لدى العربي.^(٢٤) وتبدو هذه محاولة من حقى لامتلاك الأدب العربي من جديد، معه بطبيعة الحال الأدب المصري، باعتبار أن لديه نزوعًا جوهريًا إلى تعميق الموضوعات، وليس مجرد نزوع إلى الأكروبات اللغوية التي يتهم بها الأدب العربي والمصري عادة.

(٢١) 21- نفسه، ص ٢٨-٢٩، ٤٤.

(٢٢) 22- نفسه، ص ٦٠.

(٢٣) 23- نفسه، ص ١١٧.

(٢٤) 24- نفسه، ص ٢١، ٢٢.

الفجر

كانت الرومانتيكية هي رد الفعل الأول إزاء التصنع الذى خلق الطبيعة الحقيقية للعقل العربى، ولكن هذا الاتجاه سرعان ما اتخذ مساراً غير صحى، وغالباً ما يدين حقى الرومانتيكية بأنها تقدم العواطف بشكل سخيى. كانت الواقعية هي المرحلة التالية، وقد كانت هي الأخرى رد فعل؛ فقد كان يكفى بالنسبة لكاتب مثل تيمور، أن يصف شخصاً أو مكاناً^(٢٥)، غير أن مثل هذا الوصف كان عادة وصفاً لبشر غرباء نادرين. وحقى يشبه هذه المرحلة بالقطرات التى تسبق بئر الزيت، الذى ما إن يتحرر يتدفق بقوة وبغزارة ووفرة. وهذه المرحلة مرحلة تعليمية؛ فلا قصة يمكن أن تكتب لذاتها. إن عليها أيضاً أن تعلم وأن تقول العبرة. لم يعد الأدب تمريناً فردياً، بل أصبح مسئولية جماعية لخلق أدب وطنى. لم يكن الكسب المادى هو الدافع، ولا المجد الشخصى؛ فالأدب يمكن أن يكون ويجب أن يكون بحثاً غير ذاتى عن هوية وطنية.^(٢٦) حينئذ سيحقق الأدب العالمية، عبر الوعي الحاد بما هو خاص ومحدد.^(٢٧) بهذا الوعي الجديد بالذات، سيفسح الشكل المجال للمضمون، ويظهر أدب وطنى مصرى حقيقى.

(٢٥) فجر، ٦١-٦٢. وقد بدت القصة القصيرة وكأنها محاولة من الكتاب للدخول فى مجال السياسة الوطنية، وهكذا بدأت تعكس بالضبط مجتمع ما بعد الثورة (سيد حامد النساج: تطور فن القصة القصيرة فى مصر ١٩١٠-١٩٣٠) القاهرة ١٩٦٨، ص ٣٨٨.

(٢٦) فجر، ص ١٤٩، ٦٢، ٢٠٠، ٩٨. خطوات، ص ١١١. "فى رأى أن يأتى لنا المؤلف المصرى.. بوصف لعاطفة دفينه مرتبكة، أو أن يأتى لنا بتمثيل موقف فى الحياة تختلط فيه عواطف كثيرة، ويبين لنا بوضوح كيف أن هذا العالم فيه خير وشر، حسن وقبيح، وكيف أن إنسان له نفس معقدة لدرجة أن فصل عاطفة من أخرى يعتبر مستحيلاً، ويصف لنا الإنسانية فى أحط دركاتها وفى أسوأ مراتبها، ليبين كيف أن الإنسان يستطيع أن يكون ملاكاً وشيطاناً..". فجر، ص ٢١٥.

(٢٧) خطوات، ص ٢٠٠، ٢٤٥. مثل هذا المنهج المثالى فى دراسة الأدب كانت تحيط به المشكلات؛ فلاشين على سبيل المثال لم يكن ليكتب قصصه إلا حين تجد تشجيعاً. مقدمة مجموعة "سخرية النأى"، عام ١٩٦٤.

الالتزام

مثل هذا الأدب عليه الآن أن يكون "محلّيًا وحقيقيًا في تعبيره"، وألا ينصب على الصحراء (مجرد مفهوم نظري في الجاهلية) ولا على الغرب (مفهوم التقليد الأعمى). عليه فقط أن يركز على نفسه. يؤيد حقى هذا الاتجاه برغم شكوكه الغربية في أن الأدب المحلى ليس بإمكانه أن يقف في مقارنة مع الأدب الغربى.^(٢٨) لابد للكاتب قبل كل شيء أن يراقب الحياة عن قرب، وبعدها يحلل الروح الإنسانية ويشرحها مسجلًا بعناية ما يجده. ومع ذلك فالكاتب خلال هذه العملية يجب أن يكون واعيًا بالبعد العالمى لعمله. لماذا؟ لأن كل كاتب مسئول عن تطور أدب وطنه، ومسئول بالتالى عن مصلحة وطنه. وإذا افتقد عمله مثل هذا البعد الموجه من الخارج، فإنه يموت من داخله. وربما يكون توفيق الحكيم هو النموذج لمثل تلك الفرضية؛ فقد أقام "عودة الروح" على خرافة مأخوذة من "كتاب الموتى"، يتم فيها بعث أوزيريس - التى تدل هنا على مصر - بشكل مشابه، بينما تتبنى "أهل الكهف" على سورة قرآنية. لقد كان همه الأساسى أن يبتعث مصر.^(٢٩)

لكى يصبح الأدب المصرى عالميًا، يجب على كل كاتب أن ينكب بنفسه على كل مستويات المجتمع. هذا ما فشل فيه الريحانى؛ لأنه حصر نفسه فى طبقة واحدة، طبقة الموظفين المساكين. ورغم أنه يسجل أنشطتهم بصدق، فإن حقى يتهمه بخلق نماذج ثابتة، توفر وهى باقية فى إطارها الضيق، إمكانية للضحك. ويشكو حقى أيضًا من أن صورة مصر عند الريحانى شديدة السلبية؛ فأى شيء طيب يسمح له بأن يشرق فيها، يبدو وكأنه مقدم فى صورة غباء أو أخلاقية فارغة. ويشبه حقى الريحانى بأجنبى يزور مصر للمرة الأولى؛ فهو لا يرى إلا السطح.^(٣٠) إنه هنا يصور الفرد

(٢٨) فجر، ص ٦٢. خطوات، ص ٢٢٦.

(٢٩) فجر، ص ١٢٨.

(٣٠) نفسه، ص ١٣٠-١٣١.

الذى لا يساعده أحد وهو يواجه مجتمعًا ظالمًا وزائفًا، هذا على الرغم من ظروف القمع التى تتبدى بقوة فى كتابات المدرسة الحديثة. الأدب بالنسبة لحقى لابد أن يجمع بين الالتزام والخيال؛ وذلك حتى يبتعد بعمله بعيدًا عن التدايعات الخاصة. ويمكن الحكم على نجاحه من خلال الاستجابة الروحية التى يستثيرها. ويضرب حقى مثلاً رواية محمود طاهر حقى "عذراء دنشواى" (١٩٠٩). إن معيار أدبيتها هو قدرتها على تحريك جيل تال، وذلك من خلال عرض الكاتب لحادثة وطنية بعيدة عن الحياة الخاصة لهذا الجيل. (٣١)

كل كاتب مسئول عن تطور الأدب فى مصر. والواقع أن حقى كلما كان يحس بالمسافة التى تفصل كاتبًا ما عن مصر، كان ينتقد هذه المسافة باعتبار أنها مسافة مدمرة. وهو يركز مع عيسى عبيد على أهمية القصة القصيرة فى تأسيس أدب مصرى أصيل، وذلك للكشف عن تقدم مصر ونضجها فى المجال السياسى. (٣٢) لابد للأدب أن يجمع بين المراقبة والذاكرة، وأن يقارن بينهما، على نحو تستدعى معه عمليات الوصف أشياء أبعد من الحاضر. والشئ الحاسم هو المقدرة على الإيعاز والإيجاء دون الإسراف فى الكشف عن الموضوع؛ فعيسى عبيد على سبيل المثال متهم بإخضاع عمله لنظرية ما، وذلك على حساب تطوير أى عنصر خيالى. (٣٣) لابد للأدب أن يوحى، ولكن لابد له أيضًا أن يصرح. وإذا لم يكن له أى دور وطنى على الإطلاق، إذا كان باعته ليس سياسيًا، فقد فشل. وأيا كان النقد الجمالى الذى قد يمارسه حقى، فهناك وراء المظهر الفنى تكمن دعوة ملحة إلى الالتزام.

(٣١) "ألتمس من الجيل الحاضر ألا يحزن أمام سذاجتها، ويتناولها بالإعزاز والتوقير كأنه يعثر على صندوق قديم خلفته جدته، فلما فتحه شم عطرها ورأى فتات عالمها" فجر، ص ١٦٤.

(٣٢) نفسه، ص ١٢٤.

(٣٣) نفسه، ص ١٩٨، ٢٤١، ١٠٥.

وهكذا، يمكن أن نرى أن الكاتب من وجهة نظر حقى، أداة للتغيير. إنه صوت الفرد المعبر عن رغبات ناسه ومطامحهم. ويلعب هذا التأمل المحايد دوراً إيجابياً فى السياسة، كما يتضح من الأدب الروسى؛^(٣٤) فتورجينييف كما يزعم حقى، ساعد فى تحرير الفلاح، لأنه كان أول من كتب عنه كشخص لا كشىء.^(٣٥) لقد صنع تورجينييف هذا الأثر، لا من خلال الدعوات المباشرة للثورة أو العنف، بل من خلال "لدغة العقرب المسمومة"^(٣٦) إن الكتابات الهادئة الملتزمة تبدو بالنسبة لحقى أكثر فعالية من المؤتمرات والنشاط السياسى المبالغ فيه. وتتم المقارنة بين تورجينييف وتولستوى للكشف عما يعده حقى وظيفتين للأدب؛ فالأدب بالنسبة لتورجينييف موجود لذاته، وإذا كان له من أثر فهذا جميل، لكن السياسة ليست هدفه. أما تولستوى فعنده أن الأدب يعبر عن مثال، مع أنه معجب بالقيمة الأدبية لأعمال مثل "هاملت"، فإنه يستنكرها.^(٣٧)

ويؤكد حقى أهمية وجود لغة معدلة للتعبير عن واقع سياسى واجتماعى واقتصادى جديد. وهو مصرٌّ على أن الكاتب يكون على وعى كامل بما يريد؛ فلا بد أن يكون مسيطراً على لغته بعناية، وألا يخضع لما يمارسه الصوت من تنويم مغناطيسى.^(٣٨) بظهور الأدب الذهنى، وحتى فى

(٣٤) يقول عبد الرحمن الرافعى إن تزايد الملاحظة علامة إيجابية؛ لأنه يشير على وجه العموم إلى أن الأمة تتقدم. راجع عبد الرحمن الرافعى: ثورة سنة ١٩١٩ (القاهرة ١٩٦٤، الجزء الثانى، ص ١٩٣).

(٣٥) خطوات، ص ٨٠.

(٣٦) يستنكر حقى اتجاه الشباب لكتابة الأدب السياسى على نحو مباشر، وهو الأدب الذى يمكن أن يتضمن منشورات سياسية كاملة ودعاية حكومية. وهو يزعم أنه لم يقرأ غالبية الأدب الروسى المعاصر لأنه فى معظمه دعاية سياسية. (أنشودة، ص ١١٤-١١٨).

(٣٧) خطوات، ٩١.

(٣٨) نفسه، ص ١١٠-١١١، ٢١١. وكان هذا ما شعر به حقى مع الطريقة التى انتشر بها كاتب الأغانى رامى من خلال أم كلثوم (نفسه، ص ٤٠) كما أنه ينتقد استخدام السجع (فجر، ص ٢٢-٢٣).

مسرحيات مثل "أهل الكهف"، التى لم تُصمم لتُسمع بل لتُقرأ، تجاوزت
الألاعيب اللفظية ما كان مقدراً لها من فائدة. (٣٩)

ويُنْتَقَل حَقى إلى المدرسة الحديثة، ليضرب مثلاً لما ينبغى أن يكون
عليه الأدب فى فترات التحول؛ فهؤلاء الكتاب الرواد كما يقول، أحبوا مصر،
وطمحوها إلى مجتمع غير طبقى، يسود فيه الانسجام الفكرى والروحى. وفى
هذا المطمح يمكن أن نرى قيمة الأدب الثورى، منذ ١٩١٩ وحتى احتياجات
١٩٥٢ ومطالبها، ويصدق هذا على كل فترات الاضطراب والكفاح من أجل
إثبات الذات الوطنية. (٤٠) ولكى يثبت هذه النقطة، حتى ولو على المستوى
اللغوى فقط، يقتبس صفحة من على عبد الرازق يزعم أنه لا أحد من القراء
سيصدق أنها مكتوبة فى بداية القرن العشرين. وبإعادة تجميع أعمال ما قبل
ثورة ١٩١٩ هذه، يمكنه أن يكشف عن علاقتها بالظروف الحالية، فيثبت
بذلك جدارتها كأدوات للإصلاح الثورى. وفى الوقت نفسه يكشف عن الرؤية
وعن المهارة الأدبية التى أتاحت لهؤلاء الرجال أن يصعدوا فوق المادى
ويصلوا إلى غير المادى، وأتاحت لهم بالتالى أن يضيفوا طابعاً عالمياً على
نضالهم من أجل الاستقلال والأصالة. (٤١)

المنهج

لقد دعا حقى نفسه أسلوبه فى النقد الأدبى بالأسلوب التأثرى (٤٢)؛
فمنهجه ذاتى إلى أبعد حد، وهو تسجيل لانطباعات يتركها العمل على قارئ

(٣٩) نفسه، ص ٢١٠.

(٤٠) لقد أكد هيكى أنه لو لم يحب مصر لما كتب كلمة واحدة (فجر، ص ٤٣) فحين كان
فى باريس أسدل على نفسه الستائر، وفى الحجرة المظلمة أخذ يتخيل مصر.
ويزعم حقى أن ميل محمد تيمور للأدب كان بسببه حبه لمصر (نفسه، ص ٦٥)
وانظر أيضاً مقدمة "سخرية الناي" (١٩٦٤).

(٤١) فجر، ص ٢٠١.

(٤٢) خطوات، ص ٨. عطر، ص ٣١-٣٧.

حساس، عنده أن وظيفة الأدب وظيفة وطنية، ووظيفة جمالية كذلك. وبصفته واقعياً يدرك حتى أن الحياة يجب أن تُصوّر كما هي؛ فالقصة يجب أن تكون "معرضاً حقيقياً" للمجتمع. وبصفته فناناً ملتزماً لا بد له أن يوضح أن "التفاصيل الحقيقية" هي مصادفات، وأن وراءها يكمن الأمل.

والأسلوب التأثري الذي يتبناه حتى، راجع كما يقول إلى نقص الدربة الأدبية، فهل ينبغي عليه أن ينقد وفقاً لمعايير أدبية صارمة، أم وفقاً لردود أفعال ذاتية؟^(٤٣) باعترافه هو سيكون في هذه الحالة قد اقترف خطأين كبيرين ينبه إليهما باستمرار: التذبذب أو الطرطشة، والتصنع. وهو يعترف حين ينقد توفيق الحكيم، بأنه لا يعرف أيهما كتب أولاً: "عودة الروح" أم "أهل الكهف"، ولكنه "يعتقد" أنها ربما تكون عودة الروح.^(٤٤) وفي مناقشته لتقديم عزيز أباظة للكورس داخل مسرحيته "شهر يار"، يثنى أولاً على هذا الابتكار، ولكنه يعترف بعد ذلك بأن سلامة حجازي ربما يكون قد استخدم الكورس فعلاً من قبل. وهو يعتذر عن القوة (الضعف) الناتجة عن عدم امتلاك النصوص المدروسة تحت يديه.^(٤٥) وعند مناقشته لكتاب كوستي ساجاراداس عن الصعيد، نراه يغفر لأجنبي كتابته عن مصر (وهو السلوك الذي يدينه عادة)؛ لأن هذا الأجنبي مولود في مصر، أو على الأقل لأنه كان يظن ذلك.^(٤٦) وبعد أن يحض الكتاب على السيطرة على عمليات الحشو العاطفي، نظراً لخطورة السخرية، ينتهي فجأة إلى أن ما قاله أوضح أن الرومانتيكية تحرم

(٤٣) "لقد أسعدني أن أضيف بعض التعليقات كان مقدراً لها أن تكون في مصلحة الكاتب، وأن تعطيه فكرة غير منحازة عما يفكر فيه قارئ عابر متواضع" خطوات، ص ٦٠.

(٤٤) خطوات، ص ١٠٠. ويوجد النوع نفسه من الاعتذار في "حقيقة في يد مسافر" حيث يردّد على الدوام حقيقة مؤداها أن رحلته إلى فرنسا كانت قصيرة، وكأنه يعتذر بنفسه عن تعميماته المتعددة. (انظر مثلاً ص ٥٣).

(٤٥) خطوات، ١٦٥-١٦٦.

(٤٦) نفسه، ص ١٨١.

العمل فى النهاية من أى قيمة.^(٤٧) ومثل هذا التأكيد ليس الخلاصة المنطقية للمحاجة العقلية الدقيقة التى قام بها. فإذا كان القارئ المراقب يعتقد أنه يخطر ببعض النقد الأدبى الماركسى، فسيتضح عند الملاحظة الدقيقة أنه نقد مستعار؛ لأنه ما من عربى قد فهم ماركس فهمًا حقيقياً.^(٤٨) مرة أخرى، وعند الكتابة عن توفيق الحكيم، يستمىح حقى القارئ عذراً؛ لأنه ليس بصدد دراسة شاملة، بل بصدد وصف لتوفيق الحكيم داخل "إطار عصره". إنه يطلب الصفح والغفران لسبب واحد: هو نفسه، هو البعيد عن الوطن، وهو الذى يتجرأ مع ذلك على النقد، فى الوقت نفسه الذى يستنكر فيه المدح الفارغ الذى ينهال على توفيق الحكيم من قبل نقاد الأدب فى القاهرة. وقد يسأل المرء: وما المعيار الذى يستخدمه لتقييم مصداقية مدحه هو، وهو الذى يأتى من إسطنبول البعيدة، وما الذى يميزه عن نقد الآخرين؟ إنه يتحايل على المسألة، ويرحب بالقص فى لحظة الحماس البهيجة، إذ يثنى عليه بصفته الوسيط الملائم تماماً للتعبير الفنى؛ حيث إنه لم يستفد إمكاناته بعد.^(٤٩)

يميل حقى إلى عرض ردود أفعاله الفردية وتعميمها؛ فهو على سبيل المثال، وبعد قراءته لـ "أهل الكهف"، يجعل من تشوشه وقلقه هو مأزقاً عاماً. وحين يستبعد على عجل الموضوعات التوراتية والقديمة فى الأدب الحديث،^(٥٠) فإنه يقابس مع ذلك من جوته ليؤيد كلامه عندما يناقش استخدام الموضوعات القديمة أو الخرافية فى القص الحديث؛ فلقد قال جوته "لو بدأت حياتى الفنية مرة أخرى، لما شغلت نفسى بتأليف قصة من ذهنين ولاقتصرت

(٤٧) فجر، ص ٢٢٠.

(٤٨) عطر، ص ١٣٣.

(٤٩) فجر، ص ١٥٤.

(٥٠) على سبيل المثال قصة "صحيفة نوح" للاثين، المنشورة فى "البلاغ" ١٥ أبريل ١٩٣٠، لكنه يبرر استخدام تيمة كليوباترا القديمة لأنها تخدم ما يقوم به من اعتذار؛ فإذا كانت شهرة كليوباترا يمكن استنقاذاها، فإنه يمكن للمصريين أن يستشعروا الكرامة والفخر مرة أخرى فى أنفسهم وفى ماضيهم. (خطوات، ص ٥٧)

دائمًا على إعادة كتابة القصص القديمة مع تموينها بمعان جديدة "، هنا يكون التركيز على الأسلوب والمهارة الأدبية، لا على الحكمة.^(٥١)

حقى واع تمامًا بتصويراته المسبقة، لكن لا يبدو أنه يعدها من قبيل الأخطاء، إنه يعدها من قبيل الحقائق. قبل قراءته لـ "مصرع كليوباترا" كان يخشى من أن شوقي كان يكتب بصفته شاعرًا لا بصفته كاتب نثر، ولكنه فوجئ مفاجأة سارة.^(٥٢) إن نقده السلبي لقصة لاشين "فى قرار الهاوية"، قائم على تصور مفاده أن الشباب لا يريدون الفرار من وطنهم. وهو يتهم لاشين بعد ذلك بعدم الاتساق، حين تغير البنت رأيها فى اللحظة الأخيرة، وبعد التفكير فى أمها. حجة حقى أنه لا يوجد طفل يفكر فى الفرار من وطن كهذا، ربما تكون حجة صالحة لو كانت بنية النص لا تسمح بمثل هذا النمط من التفكير، ولكنه لم يشر إلى أن نقده بنيوى أكثر منه وظيفى. وهو يزعم أن تقديم لاشين للأم كعائق عن الفرار، كان تفسيرًا بعديًا؛ إذ لابد أن لاشين تخيل فجأة ما ستكون عليه مشاعره هو فيما بعد. وهناك نقد آخر: أن لاشين يصف الأب السكير بأنه يرسل ابنته إلى الخارج فى المطر "الجليدى" لتشتري له خمرًا. ويبدو حقى مغضبًا من أن جملة منافية للعقل كهذه يمكن أن تقع (جليد فى القاهرة!). إن الجو لكى يحقق تأثيره كما يعلن هو، يجب ألا يعتمد على الابتعاد عن الواقع بهذه الصورة.^(٥٣) وفى موضع مشابه ينتقد هذه الصورة "البدر كأنه درهم على ديباجة زرقاء". يؤكد حقى أنه لكى تكون هذه الصورة فعالة لابد أن تكون الديباجة سوداء. وهو ينتقد كذلك كل الصور التى تستخدم "الثريا" لأن هذه المجموعة من النجوم لا يمكن رؤيتها.^(٥٤) إن المنطق الداخلى للنص الذى كان يركز عليه فى السابق يبدو هنا وكأنه قد تلاشى.

(٥١) فجر، ص ١٢١.

(٥٢) خطوات، ص ٤٦.

(٥٣) كوكب الشرق، فبراير ١٩٢٧.

(٥٤) أنشودة، ص ٥١.

ولكن مهما تكن الحالة التى عليها نقد حقى، فإن أسلوبه تصويرى ومفعم بالحياة؛ فالأعمال تتأقش بشكل غير رسمى، والآراء يتم تقديمها، وتجري الاقتراحات، وتتأسس الأفضليات، كل ذلك بأسلوب مصقول وتزينه الصور الخيالية أحياناً.

الأهم من هذا كله، أننا يمكن أن نستشعر لهفته على إدراج الأدب المصرى فى منظومة أكبر، وحيث تكون الأعمال الأدبية كلها مدفوعة بمقاصد واضحة، يضع حقى نفسه حكماً عليها جميعاً. غير أن هذا الانشغال بمقاصد المؤلف المنسوبة إليه، يمكن أن يفضى إلى عدم اقتناع وانعدام فى الفهم؛ فحقى ينتقد عودة الروح لأنها لم تحقق "مقاصدها"، وهى بيان كيف أن ثورة ١٩١٩ لم توحد مصر ولم تعدها إلى الحياة فحسب، بل وضعتها أيضاً على مقربة من هدفها.^(٥٥) والسؤال هو: هل وضعت الثورة الهدف على مقربة من مصر؟ وحتى لو فعلت، هل كان الحكيم معنياً بأى شىء أبعد من توحيد المصريين؟ وحيث إن حقى كان قد بدأ قراءته بسؤال ظل بلا إجابة حتى النهاية، فإنه لم يستطع أن يتفهم الدافع الذى يقف وراء هذا العمل، وشعر أن سوء الفهم هذا كان مأزقاً عاماً.^(٥٦) وفى رواية "المستحيل" لمصطفى محمود، كان البحث عن المقاصد قد قاد حقى كما اعترف هو، إلى مصيدة إوز برى؛ فالتفاصيل التى تبدو حبلية بالمعنى، يكتشف فى النهاية أنها ليست لها أهمية أبعد من ذاتها. واهتمام حقى بالمعنى والقصد اهتمام عظيم، لدرجة أنه لا يستطيع أن يعطى للنص ما يكفى، حتى يعمل ما قد يبدو أنه شخصيات وأحداث إضافية عمله على مستوى آخر، مستوى الجو مثلاً.^(٥٧) إنه حتى يدعو الكتاب أن يحددوا مقاصدهم فى النهاية، على نحو لا

(٥٥) فجر، ص ١٢٩-١٣٠. لقد أشار حقى إلى أنه كان على الحكيم أن يميت أحد أبطاله من أجل بلده.

(٥٦) "توفيق الحكيم بين الأمل والخشية"

(٥٧) خطوات، ص ٢٩٤-٢٩٥.

يدع الرسالة مبهمة.^(٥٨) ولكن ما الرسالة؟ وإذا كانت هناك رسالة، ألم يكن هو نفسه الذى اقترح أن يكون القارئ هو الذى يستخلصها؟^(٥٩) إن الواقع كما يقول هو، شىء مختلف من شخص لآخر، لدرجة أن العمل بقدر ما يتم تقديمه لقراء مختلفين، ستكون له معان مختلفة.

"النقد رب صدف ونزوات لا منطق لها".^(٦٠) هكذا يبرر حقى التجاهل الذى عانت منه رواية "عذراء دنشواى". وميل حقى إلى التعميم يضعه فى مواجهة الموقف الأدبى ككل، ويجعل من المستحيل بالنسبة له أن يجد المكان المناسب للأدب المصرى فى الإطار الأوسع، لدرجة أن أى انقطاع لا يمكن شرحه إلا من خلال الحظ. "ولحسن الحظ" فإن كتابًا كثيرين كان لهم أصدقاء لم يخلطوا النقد البناء بالمجاملة. و"لسوء الحظ" أنه كان قد قرأ "غصن الزيتون" مباشرة بعد قراءته لـ "عذراء أسيوط"، وكلتاهما لكوستى ساجاراداس؛ فالجمع بين القيمة الأدبية والدفاع عن الوطن (حتى من يونانى مشكوك فى أصله)، قد جدد إيمانه بالمستقبل. ولقد برر تزامن القراءتين وجودَ تفاؤل مختلف لا أساس له.^(٦١) والتطور الإيجابى للقصة القصيرة هو أيضًا "مسألة حظ"؛ فعلى حين قد تقود نظرة عجلى فى أوروبا الجيل الجديد إلى رفض الماضى بشعره وألغايه اللغوية، تدخل الحظ واختار مكان ميلاد القصة القصيرة، مما حال دون وقوع مثل هذا الخطر. فمكان الميلاد هذا كان "قهوة الفن"، حيث التقت مجموعة من الكتاب الشباب الطامحين - وكانوا "لحسن الحظ" ذوى أمزجة مختلفة - التقوا تحت قيادة أحمد خيرى سعيد. كما أن أول رواية كانت "لحسن الحظ" ناضجة فى شكلها، ومن ثم استحققت أن توجد وأن تكون رائدة، وكان من السهل أن تأتى "شائنة" و"مشوهة". و"لحسن

(٥٨) فجر، ص ٢٠٠. وفى نهاية "السلحفاة تطير" أضاف حقى "مقصده": أن أهمية البطل أنه كان مثالا مبكرًا لابن الطبقة العاملة الذى يحاول أن يصير رجلاً.^(قنديل ص ١٣٨)

(٥٩) خطوات، ص ١٧.

(٦٠) عطر، ص ١٥٨.

(٦١) نفسه، ص ١٨٥.

الحظ" كأن لاشين يتخلص بنفسه من أخطائه كلما أخذ في النضج، حيث إنه انتقل من البلاغة إلى التحليل الهادئ برغم عاطفيته، وتوقف عن الاستعارة من الأدب الغربى. وحين كانت القصة القصيرة فى بدايتها، فإنها "لحسن الحظ" لم تكن تتطلب أحداثاً، كانت تتطلب وصفاً فحسب. ويتخير حقى نجيب محفوظ نموذجاً للتفرقة بين الأسلوب الإستاتيكي والأسلوب الديناميكي؛ لأنه "ولحسن الحظ" انتقل من أسلوب إلى الآخر.^(٦٢)

الدواء الناجع لمثل هذه الاعتباطية كما يقول حقى، هو وجود منهج علمى، بعيداً عن تقلبات الحظ. ولكن تفاصيل منهج كهذا، لا تمضى إلى ما هو أبعد من الشقشة اللفظية، الموجودة فيما يطالب به عيسى عبيد فى تقديمه لمجموعته "إحسان هانم" ١٩٢١. وباختصار فإن منهجاً كهذا يقتضى وصفاً جيداً وواضحاً؛ "لأن الطبيعة لا تتحسن بالألعاب اللفظية"؛ فليس الجميل وحده هو ما يجب وصفه، بل القبيح كذلك، فالحقيقة هى ما يجب أن يطمح إليه الكاتب، ومصر يجب أن تجد مكانها المستقل داخل الأدب العربى؛ لأن العربية هى اللغة التى يكتب بها، والمحادثات الثانوية يجب أن تكتب بالعربية الفصحى مع تعبيرات عامية قليلة، والحوار العامى يجب أن يتم التعامل معه باحتراس.

والأخطاء التى ينبغى الاحتراس منها هى: المفاجأة؛ لأن كل خطوة يجب أن تمهد للخطوة التالية. والحشو، وهو الاستخدام المبالغ فيه للعبارات المتجاورة المتشابهة. والمبالغة، والتبسيط الشديد؛ حيث إن العمل لابد أن يحتوى على البعد المزدوج للمستوى الداخلى والمستوى الخارجى من المعنى، أو التأرجح بغير هدف حول جوهر المعنى. والملل، أى الخضوع لنزوات القارئ. والشئ الأخير والأهم هو أن على الكاتب أن يظل على اتصال بالعالم.^(٦٣)

(٦٢) فجر، ص ٤١، ٨٨، ١٤٦. مقدمة "سخرية الناي" ١٩٦٤. عطر، ص ١٠٦.

وانظر أيضاً المرجع نفسه ص ١١١.

(٦٣) خطوات، ص ٢٢٧.

هناك منظومة نقدية أخرى تبناها حقى، وهى تقسيم الأدب إلى أسلوبين "إستاتيكي" و"ديناميكي". فالأدب الإستاتيكي يعتمد على التقدم فى خط مستقيم إلى الأمام، فليس هناك استرجاعات ولا أحلام. والأسلوب بناء حذر متوازن، واللغة فصحي. أما الأسلوب الديناميكي فينسب بسهولة من متوالية زمنية إلى أخرى. لقد تخلص الأسلوب الديناميكي من تبدل الأسلوب الإستاتيكي، ويتم استخدام العامية بقدر المستطاع. وقد استتبط يحيى حقى نظاماً من أجل الاستخدام الصحيح للعامية فى الأدب.^(٦٤)

ملاحظات ختامية

يؤكد حقى أنه لا يمكن أن تتبدى هوية أدبية مصرية إلا من خلال الموقف الإيجابى للمصريين من أنفسهم.^(٦٥) وهو يشعر بمرارة كبيرة عند ازدراء الغرب للشرق، كما يظهر بوضوح فيما كتب عن العقلية المشرقية ودون معرفة حقيقية. وهو يعلق بسخرية على الحالة الفيزيائية لمؤلف كتاب "الأبيض وغير الأبيض" فرانسيس دى كروسيه؛ فهذا الرجل الفقير كان فى رحلة نقاهة عندما كتب هذه المذكرات عن الوقت الذى قضاه فى الهند، ولهذا لابد أنه كان أضعف من أن يكتب دراسة مستقصية.^(٦٦) وما إن يكتسب المصريون إيمانهم بأنفسهم من جديد، سيستقى أدبهم من نوع من الوعى القومى. كان السبب فى فشل الأدب حتى الآن، هو أن الكتاب المصريين كانوا مقطوعين عن روح مصر.^(٦٧)

ولكن بتأكيد هوية مصرية كهذه، ستأتى الحاجة إلى العثور على مكان ما فى العالم؛ ومن ثم فإن من المهم أن نلاحظ أن حقى يبدو مع نهاية

(٦٤) عطر، ص ٨٤-١٢٢.

(٦٥) خطوات، ص ٧٦.

(٦٦) خطوات، ص ٦٩.

(٦٧) توفيق الحكيم بين الأمل والخشية.

الخمسينيات وكأنه يومئ إلى تطور ما. ففي محاضراته في جامعة دمشق عام ١٩٥٩، يدعو إلى جبهة موحدة، جبهة عربية متحدة. فالأدب المصري يبدو وقد رسخ قدميه، ويكفيه أنه أصبح قادرًا على ضم قوته إلى بقية العالم العربى. لقد مضت الفترة التى كان فيها تمرکز شديد حول الذات، ويمكن للأدب المصرى الآن أن يندمج فى محيط أوسع، وفى نضال أوسع. لابد من وقف العالم العربى عن الانقسام إلى لهجات متعددة، ولابد من استعادة وجود أدب عربى، ومعه استعادة هوية سياسية موحدة.

وفى سياق اهتمام حقى بما هو عالمى - ولأن هذا كان شيئًا أكبر من المجلد الكلى للسماة الفردية - يأتى إدراكه لمغزى كل كاتب فرد، فى مواجهة المهمة الجماعية التى كان يعرضها الأدب المعاصر. ويكشف حقى بشكل نشط، عن خضوع الفرد هذا، وذلك من خلال منهجه هو الخاص فى النقد الأدبى. وهذا ما يفعله من خلال وضع نفسه فى موضع أدنى بالنسبة للكتاب الذين يقوم بنقدهم؛ فقد كان أعمى عن عبقرية توفيق الحكيم حين كانا معًا فى مدرسة الحقوق. وهو يركز على ضعته بالمقارنة مع الموضوع الذى يمتدحه، وذلك من خلال المثل الصينى: قال كونفوشيوس إن أولئك الذين كتب عليهم "العمى" لن يروا أبدًا.^(٦٨)

ونصل إلى ما قد يكون أكثر الجوانب أهمية فى منجزات حقى ناقدًا؛ ذلك هو دور "المنقذ"؛ فهو ليس واعيًا بالعبقرية المعروفة فحسب، وإنما له حساسية مفرطة إزاء العبقرية المحتملة؛ ففي مقدمة طبعة عام ١٩٦٤ من مجموعة "إحسان هانم"، يجل عباس خضر يحيى حقى بصفته الباعث لعبقرية عيسى عبيد التى ربما لولاه لظلت مجهولة إلى الأبد.^(٦٩) إن أهمية حقى ناقدًا

(٦٨) نفسه. وهو أيضًا يقارن نفسه - متجنبًا عليها - مع اليونانى كوستى ساجاراداس (خطوات، ص ١٨٣. خليها، ص ٢٢٠)

(٦٩) "كانت أول مرة لسمع فيها عن عيسى عبيد ما كتبه يحيى حقى فى كتابه فجر القصة الذى نشر فى عام ١٩٦٠. قبل هذا كان تقريبًا غير معروف فى الحقل الأدبى بالمرّة" عباس خضر، تقديم مجموعة "إحسان هانم" عام ١٩٦٤.

تبدو حقاً كامنة في هذا الدور. إنه يعبر عن دهشته من أن المجلة الأدبية "السفور" لم يُشر إليها إلا لمأماً، وفيها ظهرت لأول مرة أعمال هيك، وطه حسين، وأحمد ضيف، ومنصور فهمي، وعلى ومصطفى عبد الرازق.^(٧٠) وكان هذا هو الحال في دراسة حقى لرواية لاشين كما جاء في فجر القصة، حيث يهال بحماس لنضج هذه القصص القصيرة المكتوبة في العشرينيات، ويقول كان من المحتمل أن يحرم العالم من قصة مثل "حديث القرية"^(٧١) والاهتمام المتجدد برواية لاشين الثالثة "حواء بلا آدم" ١٩٣٤، يعود أيضاً إلى دراسة حقى لها في تقديمه لمجموعة "سخرية الناي" عام ١٩٦٤.^(٧٢) وهناك شخص آخر يشعر حقى أنه استنقذه، وهو مصطفى عبد الرازق، الذي كان يجب أن يعاد النظر في مجموعة مقالاته عن الأزهر تحت عنوان "مذكرات الشيخ عامر الفزاريط ١٩١٤، باعتبار أنها مجموعة من الصور الأدبية. ولكن لأنه لم تكن هناك استجابة لهذا "التحدى" كما يقول حقى، بقي من غير الواضح إلى أى مدى تم استنقاذ مصطفى عبد الرازق؛ هل تم استنقاذه ناقداً للأزهر فحسب، أم تم استنقاذه كاتباً مصرياً آخر كان يمكن أن يطويه النسيان.^(٧٣)

وهكذا نرى أن دور النقد بالنسبة لحقى يمكن أن يأخذ ثلاثة أشكال: الأول، وقد يكون شكلاً سياسياً/اجتماعياً، مع النقد المتأني، لا للأدب فحسب،

(٧٠) فجر، ص ٧٦. كان يدير هذه المجلة أحمد خيرى سعيد، ويبدو أنه كان على رأس مجلة "الفجر" (١٩٢٤-١٩٢٥).

(٧١) فجر، ص ٨٨-٩٧.

(٧٢) فى كتابه الأخير عن الرواية العربية يشير روجر ألان إلى التجاهل غير المستحق الذى عانت منه رواية "حواء بلا آدم" روجر ألان: الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية (نيويورك ١٩٨٢) ص ٤١-٤٢.

(٧٣) عطر، ص ١٦١-١٨٦.. مقابلة، القاهرة، ٣٠ مارس ١٩٧٩.

بل أيضاً للمجتمع الملتزم بالتقدم. والثانى، وقد يكون شكلاً قائماً على الاعتذار والتعويض عن الأشياء الرديئة فى الأدب المصرى المعاصر، وذلك من خلال الاكتشاف اللطيف للأشياء الجيدة، ومن ثم إدخال هذا الأدب فى المجال الأدبى الأرحب. أما الدور الثالث للنقد فقائم على التتقيب، أى الحفر فى كهف علاء الدين، حيث العبقریات غير المكتشفة. الأخوان عبید، والأخوان لاشين، وحسن محمود. "وإننى - فيما أرجو - وفيت لبعضهم بحق كان منسياً". (٧٤)

ولكن بعيداً عن "القصد"، يمكن اقتناص وظيفة أخرى للنقد ؛ فالنقد عند حقى يبدو كأنه ليس أكثر من تجلية لعمل الكاتب وكشف للحجب. إنه منشور آخر يرى من خلاله العالم. والمثال المهم على هذا دراسته لجاهين، الرجل الذى أعلن حقى أنه يود أن يعده من الفلاسفة والمتصوفة؛ فرباعياته تحتوى كما يقول حقى، على شعور طاغ بالحزن، يأتى من تأمل للكون وأسراره. إن حزنه حزن شخص ينظر عميقاً فى الخلود، والحزن ليس حزنه هو، بل حزن يراه منعكساً فى عيون الآخرين. وينبه حقى على الدوام إلى كيفية تشوق جاهين للجمال، وتشوقه من ثم إلى الله. إنه مفعم بالحسب والفهم لضعف الإنسان، هذا على الرغم من النقد والسخرية اللاذعة. (٧٥) حقى يشبه هذا الوصف لرجل يحب أخاه الإنسان من الناحية المثالية، ولكن مثاليته محفوفة من كل الجوانب بالحقائق التى لا يمكن تبديدها إلا بابتسامة مرة. ينظر حقى إلى أبطال "زينب" و"عذراء دنشواى" بصفاتهم فلاحين متعلمين يعانون من الصراع بين شفرتهم الأخلاقية المكتسبة حديثاً والتى حلت محل الدين، وبين بيئتهم التقليدية. فإذا أعلنوا عن هذه الشفرة، سيعد هذا نوعاً من التجديف، وسيقود إلى قطعهم عن ماضيهم. أضف إلى هذا - ولأنهم ليسوا مقتنعين تماماً بشفرتهم الجديدة التى فتحت عليهم صور التوحد والعزلة - أنهم لم

(٧٤) عطر، كلمة الغلاف.

(٧٥) نفسه، ص ٦٤، ٦٩، ٧٠-٧٤.

يقوموا بالطبيعة لأنهم لا يستطيعون العثور على الانسجام داخل أنفسهم. ويمكن النظر إلى هذا التحليل وكأنه إعادة صياغة للمأزق الموجود في "قنديل أم هاشم"، حيث ينظر إلى العلم والدين أصلاً باعتبار أنهما منظومتان شاملتان بينهما تبادل. إن قبول إسماعيل بزيت القنديل هو قبول بالانتماء، وإقرار بالتضحيات التي لابد من بذلها، لكي يتم تحقيق الانسجام، وهو الذي لا يمكن أن يوجد قبل ذلك. وكان حقى لكي يحل مأزقه هو بطريقة محددة، يود لو أن هيكل جعل بطله في زينب كسر هذا الحاجز، واتخذ قراراً مع التقاليد أو ضدها. غير أن هيكل لم يفعل أكثر من أنه جعل حامد يختفى دون تفسير. وهنا كما في أماكن أخرى، حقى ليس معنياً بالجماليات، بقدر عنايته بمأزقه هو. ولهذا السبب يمكن للقارئ في الغالب، ومن خلال عناية حقى الشديدة بنقده الأدبي، أن يتفهم وجهات نظر حقى الخاصة به هو.

الفصل السابع

صاحب الأسلوب ساخرًا

"لا يكون الكوميدي ممكنًا إلا حين يصبحه تخدير
خاطف في القلب"

هنرى بيرجسون: الضحك،
مقالة فى معنى الكوميدي،
ترجمة بى. كلاويسلى وإف.
روثويل (لندن) ١٩١١ ص ٥.

كان حقى قد قورن عن حق بالجاحظ، وذلك فى فضحه الساخر للمجتمع.^(١) السخرية أداة وليست غاية فى ذاتها. ورغم أن حقى عادة ما يستدعى ابتسامة، فإن القارئ نادرًا ما يغريه الضحك؛ فالغائب هو المسافة اللازمة للسخرية الفظة. وعلى خلاف محمود السعدنى ومحمد عفيفى اللذين يهدى لهما كتاب "فكرة فابتسامة"، لا يعمد حقى إلى التأثيرات الساخرة. فهدفه ليس المسخرة على أى حال، بل هدفه هو نوع من التلقى الهادئ المحكوم لما هو غير معقول. إنها لعبة حول التمزق بين المظاهر والطموحات. ورغم أن حقى يأسف للإحساس بالمرارة^(٢)، فإن أعماله تكشف عن سخرية خفية، لا يخفف منها حتى حيلة السخرية من الذات. وحقى ينظر إلى قارئه على الدوام وكأنه تلميذه، وهو مسئول عنه مسئولية الأستاذ عن تلميذه؛ فبينما يقوم

(١) انظر مثلاً لويس عوض: فن الابتسام، الأهرام ٦ يوليو ١٩٦٢. و شارلز فيال: يحيى حقى ساخرًا، فى المجلة السنوية Annales Islamologiques (القاهرة 1972 ص ٣٥٣).

(٢) يعد حقى السخرية المرة من النقائص التى يود لو أزالها من الوجود (ناس، ص ٩٥).

بإمتاعه، يجب عليه أيضاً أن يعلمه، وأن يزيد من وعيه الأخلاقى؛ أما الضحك فرفاهية لا يصح غالباً الانغماس فيها.

تقنية السخرية من الذات

فى تلك الفترة التى قضاها حقى فى الخارج فى الخارجية المصرية كان نقده لنفسه من أقسى ما يكون؛ إذ ينظر إلى هذه الفترة وكأنها خداع لذاته، فقد ضحى بذاته الحقيقية لكى يتابع ما أحب أن يكون عليه. وفى الوقت الذى عين فيه فى إسطنبول (١٩٣٠-١٩٣٤) وافق على الانضمام إلى مجموعة من الدبلوماسيين ممن ذهبوا إلى مسجد آيا صوفيا، لا لكى يصلوا بل ليشاهدوا المسلمين وهم يصلون فى ليلة القدر.^(٣) وفى وقت قبول الدعوة عرف حقى أن عليه أن يرفض، وأن عليه بدلاً من ذلك أن يشاهدهم من الشرفة، وأن عليه أن يكون مع إخوته الذين يصلون فى الطابق الأرضى. ولكن لو فعل ذلك، ماذا سيظن زملاؤه فيه؟ ألا يكون قد انتهك الأعراف الدبلوماسية. لقد وافق حتى على الانضمام إلى مساعديه فى العمل فيما بعد فى الذهاب إلى ملهى ليلى. ورغم شعوره بالذنب ظل يؤكد نفسه من خلال وظيفته^(٤):

"أنت لا تدري كم كانت فى نظرى حينئذ قيمة البطاقات
الدبلوماسية التى تجيز لى كسر أنظمة الجمارك... وشق
حواجز الجند..."^(٥)

(٣) دمة، ص ٣٥-٣٩.

(٤) فى مجموعة عنتر وجولييت، يكتب حقى عن رجل ليس له عنوان أو وظيفة، ولتقص المعلومات الأكبر كتب تحت اسمه على البطاقة "مشارك فى صحيفة كورير دى تريبولى" (ص ١٧٣).

(٥) دمة، ص ٣٦.

ومن منظور حقى بعد ثلاثين عامًا من تلك الفترة وأنشطتها، كان بإمكانه أن يتفهم بوضوح كامل، الفجوة بين ما يعرف أنه كان عليه أن يفعله، وما يدرك أنه قام بفعله فى الواقع إزاء دافعيته "المنخفضة". إنه يبتسم بمرارة. بعد ذلك جاءت روما (١٩٣٤-١٩٣٩)، ويجد حقى نفسه ناظرًا إلى الوراء ليظل فترة أخرى تغلب عليه العلامات نفسها، علامات الاحتياج الساذج للتعرف على ذاته. وهو يصف زيارته الأولى للاستماع للموسيقى الكلاسيكية، وقد حذر من الجلوس فى الصفوف الأمامية، إلى أن يقع فى غرام آلة موسيقية بعينها. غير أن حقى وجد وهو يوازن بين أولوياته الجمالية والاجتماعية، أن هذا المطلب الأخير هو الغالب عليه.^(٦) ويتم تقديم السخرية هنا من خلال اعتراف حقى بغفلته، وإدراكه لمثل هذه الغفلة فى تصرفات الآخرين؛ فقد كانت هناك مجموعة من الموظفين الإيطاليين، وأصرروا على إبراز أهميتهم من خلال الجلوس فى الصف الأمامى لقاعة الكونشيرت!. وهذه الشيزوفرينيا - أى كونه متورطاً فى وظيفته، وكونه فى الوقت نفسه قادراً على الارتفاع فوق هذه الوظيفة والنظر إليها من الخارج - تتيح المجال لسخرية حقى؛ فهو يعيب على الآخرين، ولكنه أيضاً ينتقد نفسه.

ولابد فى هذا الصدد أن نلقى نظرة على قصة "حصير الجامع"، حيث يستخلص حقى الكوميديا من تصوره عن الفجوة بين الموظف والفرد. ويسمح حقى للقارئ بأن يشارك الراوى اهتمامه وغضبه، موضحاً عبثية أى محاولة للتجريب وعبور الحاجز بين الفلاحين والموظفين. وهو يصف بالتفاصيل المضحكة اللقاء بين العمدة وأبناء القرية الآخرين. ولقد أدى هذا إلى الاتفاق العام من الناحية الظاهرة أن على كل رجل أن يساهم بمبلغ معين فى المسجد الجديد. بعدها تأتى خسارة الريال:

(٦) تعال، ص ٣١.

ورغم شعورى بأن الدفع سينقص من قيمتى كرجل فى نظرهم،
ما انتبهت إلا وىدى فى جيبى، ثم خارجة ما بين أصابعها
الريال، ثم لامسة يد العمدة، ثم يذوب الريال منها وتعود
خاوية. (٧)

بيد أن الحصاد يأتى وينتهى، دون أدنى إشارة إلى دور أى من أبناء
القرية، يشير إلى أنهم كانوا بسبيل تسليم الأموال التى تعهدوا بدفعها؛ فقد
زعموا جميعاً أن عليهم ديوناً تقيدهم. فى النهاية تم تعيين الراوى فى مكان
آخر، وبينما كان فى وداع عمدة القرية، كان لا يزال يكافح المشكلة القديمة
نفسها. أكان عليه أن يستعيد الريال ويستعيد وضعه رجلاً يستحق الاحترام،
أم كان عليه أن يعد الريال نوعاً من الصدقة للقرية؟ لم يتح له أن يحل هذه
المشكلة؛ لأن حمارة مرت أمام حمار حقى فاندفع نحوها حماره. "وقد لا
تنتهى معظم مشكلات الحياة إلا على يد أمثال هذه الحمارة!" (٨)

السر فى كوميدىا حقى هو قدرته على أن يكون فى اللحظة نفسها
ممثلاً ومشاهداً، مشاركاً ومتفرجاً؛ فمن ناحية، هو الفرد الذى يحاول أن يرى
نفسه جزءاً من جماعة، أى جماعة. ومن ناحية أخرى هو المراقب الذى
يشير بسخرية إلى تافهة مثل هذا السلوك. بهذا الفهم المتزامن لهذين
الموقفين، يحدد حقى الفجوة ويستخرج السخرية. فى إسطنبول، ذهب
للاحتفال بجامع أبى أيوب الأنصارى، ولكنه عندما وصل إلى هناك سأل عن
قهوة بيير لوتى!. لم تكن هذه مهمة تافهة، بل كانت مسعاه الخالد نحو
التعرف على الذات. هو فى الحقيقة جاء ليجلس فى المكان الذى جلس فيه
بيير لوتى يوماً ما، وحتى يستمتع مثل كثيرين ممن جاءوا قبله، بضيوف
العشاء مع القصة. ولقد قاده هذا الحافز نفسه إلى قهوة دى فلور فى سان

(٧) أم، ص ١٤٢.

(٨) نفسه، ص ١٤٧.

جيرمان بباريس، التى كان يرتادها سارتر يوما ما^(٩)، كما قاده إلى اليونان ليطوف حولها على حمار؛ كما فعل روبرت لويس ستيفنسون، وليتسلق برج ساعة سان ماركو. وفى هذه الحالة الأخيرة جاء العقاب ناعماً؛ فقد بدأت الأجراس تدق كالرعد، وكأن كل جرس فيها كان يعتمد أن يدق فى رأسه.^(١٠)

ويصف حقى، وهو المدخن الشره، النقائص الصغيرة الملازمة لهذه الممارسة التى تبدو بريئة. ويكشف بسخرية واضحة كيف أن للسجائر جانباً طقوسياً؛ من ذلك مثلاً أن رجلاً قد يترك وراءه قبل مغادرة الغرفة مباشرة، علبة سجائر على سبيل الرشوة. أما إذا ترك شخص آخر مبلغاً من المال فإن هذا سيستدعى السخط. إن الفجوة المعروفة بين الفعل الطقوسى والواقع الذى يقف وراءه هى التى تستتبط السخرية، أو تستتبط المفارقة على الأقل. إن مخططات مأكرة يتم تدبيرها لـ "التطفل" وسحب السجائر من الآخرين. من ذلك مثلاً أن رجلاً كان يحمل معه على الدوام علبة سجائر بها سيجارتان (وكانه كان يشتري علبتى سجائر لهذا الغرض) وهى التى كان يعرضها على ضيفه على الفور، وعندما كان الضيف يحتج يرد عليه الرجل بأنه أرسل فى طلب المزيد. وبعد ساعات - وسجائر كثيرة من الضيوف - لا تظهر علبة السجائر الثانية، ومن الواضح أنها كانت تظل "فى علم الغيب". ويخبرنا حقى فى مرة أخرى أن النساء الأوروبيات، رغم أنهن عانين خلال الحرب العالمية الثانية من حرمان لا يحتمل، لم يكن بإمكانهن تحمل الحرمان من السجائر، وكن على استعداد لعمل أى شىء من أجل سيجارة واحدة. ومن خلال النغمة الدرامية التى يستخدمها حقى فى فضح مثل هذه "المكائد"، يقوم باستدعاء الكثير من السخرية؛ ففي الوقت الذى يعتقد فيه أنه وجد مهرباً سعيداً من "المتطفلين"، يغتاز حقى حين يسمع الصديق، الذى رفض سيجارة عرضها عليه حقى فى البداية، يسمعه وهو يعلن قبول السيجارة فى النهاية،

(٩) دمة، ص ٢٧-٣٠.

(١٠) فكرة، ص ١٠٩-١١١.

و أنه سيقبلها هذه المرة فقط لأجل خاطره. إن حقى لا يضحك من نفسه لأنه مدخن، وإنما لأنه يستخدم منظور "العارف بالأمور من داخلها"، وذلك ليفضح موقفًا يستحق الفضح. "هذه المخلوقة الضئيلة الحقيرة التى لنولا ضعف الإنسان وحماقته لما قامت لها سوق".^(١١)

ويكشف حقى عن رأيه أيضًا عند إدانته لنظام العقوبات المصرى، وذلك من خلال صورة قصصية يوجهها ضد نفسه.^(١٢) وتُحكى الحكاية بأسلوب تهكمى لاذع، ولا تشعر بسخرية حقى إلا عند التأمل العميق. مرة أخرى وفي الفترة القصيرة التى قضاها حقى محاميًا، كان عليه أن يدافع عن ولد متهم بوضع الزنك فى عجينة الخبز. رافع حقى فى قضية الولد وكسبها، ومع ذلك وكلما اشترى رغيفًا بعد ذلك، كان يفتحه ليتأكد من عدم وجود زنك بداخله.^(١٣)

فى "إزارة ريحة" يحكى حقى عن مغامرات سامى مع امرأة من طهطا، وهى قرية فى صعيد مصر، كان حقى قد عُيِّن فيها معاونًا للنيابة. جاءت هذه المرأة أصلاً فى زى فلاحه، تبيع المسلى والبيض. وبعد الشكوى من متاعبها مع البوليس قامت بإغرائه. وقد أنفق عليها سامى مبلغًا كبيرًا من المال، وكان يقضى كل وقت فراغه معها. وكان عليه فى النهاية أن يتركها، ورغم أنه كان على وعى كامل طول الوقت بماضيها فى الدعارة، فقد قرر أن يتصرف معها على الدوام تصرف الجنتلمان، لم يخبرها أبدًا بما كان يعرفه عنها. كان الشئء المهم فى نظره هو المحافظة على كرامته. لقد أبقى علاقته بها سرا. ولكن بعد شهور جاءه معمم خليع من طهطا، وتصادف أن قابله فى القاهرة، فحكى له قصة مسلية عن امرأة ذهبت إلى معاون النيابة الجديد، مرتدية زى فلاحه تبيع المسلى والبيض..! ومن المؤكد أن سامى قد

(١١) نفسه - ص ١٦-٢٣.

(١٢) خليها، ص ٥١-٥٥.

(١٣) خليها، ص ٨٢-٨٥.

عرف هذه المرأة. ويجعل حقى المفارقة في القصة أكثر حدة، حين يجعل الرد يردد هذا السؤال عدة مرات غير مصدق، وفي كل مرة ينكر سامى بشدة أنه يعرفها. والنغمة الكلية للقصة نغمة مازحة؛ فحتى اسم "سامى" نفسه يعنى "المتعالى" الذى يظن فى نفسه أنه لا يفعل مثلما يفعل الناس من حوله.^(١٤) وقد صنع حقى الحكاية بطريقة قد تتيح النظر إليها على أنها قائمة على السيرة الذاتية؛ فالمشهد الحقيقى يشير إلى حقى ضاحكاً من نفسه، فى شعوره المغرور بأهميته، وفى تفاهته.^(١٥)

غير أن السخرية من الذات لها حدودها على كل حال؛ فحتى لا يعبر عن إحساس جامح بسخفه هو، سواء على المستوى الفيزيقي أو على المستوى النفسى.^(١٦) إنما يجعل حقى من مادة يعبر من خلالها عن الإدانة الساخرة، التى تتجاوزه هو نفسه لتشمل الصورة العامة التى لا يمثل هو منها إلا نموذجاً واحداً. وهو بصفته كاتباً، فإنه يقف خارج نفسه كإنسان، ويبدو كأنه يرى الآخرين من خلال ضعفه هو وضآلته هو. وحين يجعل من نفسه موضوعاً لسخريته، فإنه يضع المسافة الضرورية بين القارئ وموضوع السخرية. يمكن للقارئ أن يرى الموقف موقفاً ظريفاً، لا لشيء إلا لأنه غير مجبر على التماهى مع شخصية المهجو؛ فقد وفر على نفسه الألم الناتج عن تصور نفسه موضوعاً للسخرية. وحين ينقل حقى القارئ إلى موقع يبدو موضوعياً ومستقلاً، يمكنه حينئذ أن يهاجم "نفسه" بوقاحة، بينما يبتسم القارئ بتسامح لمشهد نقد الذات القاسى هذا.

(١٤) حين يسمع سامى عن الحياة المتحررة لسوسو، فتاة البار الجميلة، كان فى حالة غضب ورأى نفسه مقدماً على مشهد داعر، حيث ينظر إليها فى تنازل لتعرف أنه لم يكن مهتماً (أم ص ١٦١)

(١٥) كانت إحدى ميزات العودة إلى القاهرة " أنه يستطيع مرة أخرى أن يلبس قمصانه الحريرية" (نفسه ص ١٥٥).

(١٦) إنه يضحك من قامته القصيرة عدة مرات. انظر مثلاً، فكرة، ص ١٥، ٨٧. ودمعة، ص ٦٨، ١٠١.

المجتمع يتم توبيخه

ليست سخرية حقى كلها انتقاصاً لقيمة الذات؛ فجزء منها نابع من العلل التى تواكب تأسيس نظام جديد يبشر بقطيعة كاملة مع الماضى المصرى، الذى كان يبدو وكأن الإنسان والطبيعة يعيشان فيه معاً، وكأنهما جزء من حلقة خالدة. وبزوال المستغل المستعمر بدا كأن حلمًا عمره ألف عام قد تحقق؛ فمصر قد أعيدت على الأقل إلى المصريين. أزيلت كذلك الحواجز بين المصريين والنخبة الحاكمة؛ فقد توقف أحدهما عن أن يكون منفصلاً بوضوح عن الآخر. غير أن الأحلام يعد من الممكن الآن رؤيتها وهى تتحقق فى عالم المستقبل، فالمستقبل نفسه قد جاء، أما الأحلام فظللت غير متحققة. وفى مواجهة واقع الإحباط، وعند النظر إلى ما صارت إليه مصر بالفعل، تبقى الرؤية المثالية لما كان يجب أن تصير إليه مصر. وهذا الصدع - بين الفردى والجماعى، الخاص والاجتماعى - يمنح مصدرًا للتراجيديا، لكنه يمنح مصدرًا للكوميديا كذلك فى كتابات حقى.

كان الطبيب الذى عرفه حقى فى منفلوط قد امتنع عن إجراء الجراحة للمريض حتى يدفع له الأجر فى يده. وحين تم تجميع المال، أصر الطبيب على إجراء الجراحة للرجل الذى كان قد أصبح جثة هامدة!^(١٧)

وفى مرة أخرى، وبعد أن قضى الفلاحون فى منفلوط وقتًا طويلاً وطاقاة هائلة فى الاستعداد لوصول الملك، لم يسمح لهم حتى بالنظر إلى المشهد الملكى، حيث مر القطار ببلدهم مغلق النوافذ.^(١٨) وفى مناسبة أخرى، وبينما كان حقى يحضر صلاة الجمعة فى مسجد بإسطنبول، سمع حقى الإمام وهو يناشد الناس استخدام ماء الورد فى الوضوء وكان ما تعجب له حقى أن رجلاً كان يقف عند البابا يبيع ماء الورد.^(١٩) والسخرية فى حالات كهذه

(١٧) خليها، ص ١٦٦.

(١٨) نفسه، ص ٢١٠.

(١٩) دعة، ص ٢٣.

تكنم فى الانعطاف الساخر فى نهاية الحكاية؛ أى: إصرار الطبيب بعناد على إجراء الجراحة للجثة - والاستعداد الهائل الذى أفضى إلى مسخرة محزنة؛ فقد اصطف البغايا على الرصيف يزغردن، وبعدهن صف من الوجهاء، ثم مر القطار واختفى - ودعوى الإمام التحذيرية التى تحولت إلى دعوى وراءها مصالح خاصة بالارتزاق. فى كل قصة من هذه القصص، يتم تخفيف المرارة مؤقتاً من خلال النعمة التى يوضع فيها الهجاء الساخر.

وفى موضع آخر، يبدو وكأن حقى يجعل من فعاليات الأكل المرعبة فى القاهرة نكتة، غير أن مقصده الحقيقى من هذه السخرية يتجاوز ذلك. ليس الأكل فى حد ذاته هو ما ينتقده حقى، وإنما الشروط الاجتماعية التى يخرقها هذا الأكل؛ فأنت من ناحية ستجد وجبات باهظة الثمن فى مطاعم تكلفك فيها ابتسامة الجرسون الأجنبى جنيهاً إسترلينياً، وحيث تمتد قائمة الطعام إلى اثنتى عشرة صفحة، ويعلن الجرسون أن المتاح منها عشر فقط، وحين تذهب لتغسل يديك فى الطريقة التالية للمطبخ، تتقلص هذه الأصناف العشرة إلى أربعة أطباق كبيرة، تحتوى على بطاطس مسلوقة فى أحدها، وبصل مقلّى فى الثانى، وقطعة صغيرة من اللحم فى آخر، ثم بعض الحساء الأحمر فى الطبق المتبقى!. ومن ناحية أخرى هناك محلات الساندويتشات، ولكن قبل أن تتخيل خطأ أن السندويتشات تعنى وجبة رخيصة، لاحظ أن كل سندويتش هو قزمة واحدة وليس رغيفاً، ولاحظ أن السندويتشات جميعاً تأتى مصحوبة بطرشى لا يبقى من مذاقه إلا طعم الخل! واعتراض حقى المعلن هنا على وجبة كهذه أنها سرعان ما تنتهى. وفى الختام عليه أن ينتظر فى مقهى ليبعد قليلاً عن حر القيلولة، منتظراً أن تفتح السينما أبوابها بعد الظهر. هناك بالطبع محلات الفول والطعمية الموجودة فى كل مكان، وهى الوجبة الأرخص والألذ فى المدينة، ولكن

..إذا هلت على بابه صدى صفة قوية، هى هذا الحزن الشديد، هذا الانقباض المخيف، هذا الوجوم المرعب. انقلب

الصفحة إلى بصفة في وجهي، أشعر أنني لو دخلت سأحمل كل
هموم الدنيا على رأسي.

ويأتي هذا التصريح مباشرة بعد الوصف الساخر للشطة التي تحتاج
إلى نصف كيلو منها لتحس بلسعتها، والملح الأغبر المتبل بعرق أصابع
مصبوغة بالنيكوتين، وحببات الفول الصلدة كالنحاس.^(٢٠)

بيد أننا نرى في تناول حقي للمرأة بعضًا من أوجع سخرياته. وربما
يمكن ملاحظة هذا في التعارض الساخر الذي يقدمه في بداية كتابه "فكرة
فابتسامة"، بين تعلقه للمرأة، وبين الصور الأربع القبيحة التي تعقب ذلك.^(٢١)
ومن أسف أن باب الشعر كان مقلقًا في وجهه، وهو يلوم نفسه على عدم
القدرة على التعبير الكاشف عن إعجابه بالمرأة. غير أن القارئ بعدها
ينغمس ودون لغط كثير، في عالم النساء الخشن المتمركز حول الذات، وهو
عالم قذر لا قلب له. وتكمن السخرية في الفجائية والعنف الذي تتسم به هذه
الثنائية التي يتم تقديمها من خلال التفجع الغنائي، ومن خلال الصور
المعاكسة التي تعقبه. وكما قال لويس عوض، فإن حقي ليس باسمًا في
مجموعة مقالاته هذه، وإنما هو عابس.^(٢٢) مرة أخرى، وفي مقالة
"أوكازيون" يصبح القارئ واعيًا تمامًا بالثنائية بين المرأة المثالية، الأم في
هذه الحالة، وبين المرأة الحقيقية "غير المحتجبة". ومن عدم التوافق بين هذين
التصورين للمرأة تتبدى المفارقة التي تقترب من السخرية.^(٢٣)

والصورة القصصية الأخيرة في مجموعة "أم العواجز"، وهي تحت
عنوان "الشاعر بصير"، تعبير موجز وبارع عن التنافر غير المعقول في
الأسبقية الآلية للفن على الطبيعة. ويسرد حقي بنية قصيدة كتبها شاعر هائم.

(٢٠) فكرة، ص ٢٥-٣٠.

(٢١) فكرة، ص ٧-١٥.

(٢٢) لويس عوض: فن الابتسام.

(٢٣) دبعة، ص ٧٥-٧٩.

كان رأسه يرن بكل العبارات الفاتنة التي يود أن يدونها، لكنه لم يكن يملك قلمًا. وبينما كان يجلس تحت شجرة مفكرًا في مأزقه هذا، هبطت يمامة وقدمت له يد العون. اتفقا على أن تقدم له الإمامة واحدة من ريشها، وبدأ الشاعر في الكتابة، ولكن سرعان ما تحطمت الريشة واضطر إلى أخذ أخرى وأخرى وأخرى، إلى أن تجردت الإمامة - وهي تكرر نفسها لخدمة عبقرية الفنان - من كل ريشها، غير أن القصيدة اكتملت، وكان أن طلبت الإمامة من الشاعر بكل حب وحنان: "ماذا كتبت؟" فرد عليها: "عن التغنى بجمال الطير وهو يسبح بجناحيه في جو السماء!".^(٢٤) لقد حل الخطاب محل الحياة. وتم تشويه الطبيعة في التعبير عن جمال الطير.. والريش الذي هو أداة للطيران، تم استخدامه لوصف وظيفته، ومن ثم فقد تم فقده. أين جمال الطيران؟ لقد تجرد من الحياة؛ فقد أصبح متحجرًا في خطاب.

حقى هنا لا يدين التعبير الفني في حد ذاته. إنه يسخر من قدرته المزعومة على أن يحل محل الحياة. وحين يكون الفن نفسه هو موضوع الإدانة، فإن نقده يكون قاطعًا، برغم كونه مصطبغًا بالسخرية. وهو يقرأ بعض أعمال القص المنشورة حديثًا، فتربكه تعقيدات اللغة وثقلها. وهنا يعلق متجهاً إلى الكاتب: "إذا كنت أنا قد خسست خمسة كيلو بعد قراءتها فلا شك أنك خسست عشرة كيلو على الأقل بعد كتابتها"، وأكثر ما يثير قرف حقى هو المؤلف الذي يرد على ذلك بأنه كتبها بمنتهى السهولة. إن التشوش وعدم الترابط ليس له حتى ما قد يبرره، أى كونه مقصودًا ومتعمدًا.^(٢٥) والحق أن بعض الكتاب ينهمكون في مثل هذا الحشو الكثير كما يقول حقى، لدرجة أن الناشرين سيفعلون الخير لو طبعوا الكلمة الأولى فقط من كل جملة.^(٢٦)

ويكشف حقى في سخريته عادة عن تعاطف عميق؛ خصوصًا مع

(٢٤) أم، ص ١٦٨.

(٢٥) أنشودة، ص ٦٣.

(٢٦) خطوات، ص ١٩.

الفلاحين، الذين تختلف تصرفاتهم وربود أفعالهم عن القاهريين اختلافاً بعيداً، كما يكشف عن ابتسامة الدهشة أو الغفران. كان بعض الفلاحين قد دعوا حتى مرة ليتناول معهم غداء مكوناً من الخبز الجاف والبصل. ودش واحد من الفلاحين بصلة وفتحها له، وقدمها له وكأنها من أذا ما يكون. أكل حتى "الوليمة" وظلت رائحة البصل تتخلل فمه وحلقه ولسانه حتى اليوم التالي. شعر وكأن معدته تغلي، وطوال اليوم التالي بقي في حالة مزاجية سيئة. "إذا كان هذا حالي بعد أكلة واحدة، فما بالك برجال - كل منهم كالشحط - لا يأكلون إلا هذا الطعام في أغلب الأيام؟" (٢٧) مرة أخرى، وفي "حصير الجامع"، تجمعت مجموعة من الفلاحين خارج بيت عمدة القرية لسماع بيان الحكومة. كان هناك وباء بين الدجاج وأعلنت الحكومة أنها ستقوم بتطعيم الدجاج مجاناً. وكان الفلاحون مندهشين: ما الذي تريده الحكومة؟ هي الفروج بني آدم؟ السنة اللي فاتت شكوني إيرة قعدت فيها عيان جمعة، إشحال الفروج يا بوى! (٢٨)

مرة أخرى، وبينما كان يقف على موقف أتوبيس في القاهرة سأله فلاح مرة هل يمر من هنا الترام الذاهب إلى "الإمام؟" (٢٩) وحلمى أفندى في قصة "الدرس الأول" شخصية من نوع مختلف، شخصية زمادية مسطحة، يعيش في عالم من صنعه هو، لا يتصل مع غيره من الناس، ولا حتى مع ابنه. وكان ليوسف حلمى مع ذلك صفة واحدة تعوض هذا، وهى الحب الذى كان يشعر به نحو قراخه وحمامه وإوزة. ويشير حتى بشكل ساخر إلى أن القارئ ربما يغفر له الآن إهماله ليوسف (٣٠). قد يبدو هذا للوهلة الأولى مجرد إدانة

(٢٧) خليها، ص ١٦١.

(٢٨) أم، ص ١٣٦.

(٢٩) خليها، ص ٩٨.

(٣٠) أم، ص ١٢١.

ساخرة، ولكنه فى الحقيقة تعليق يكشف عن التعاطف.^(٣١) وفى العالم الجديد الذى جاء به القطار إلى "دسونس" كانت هناك وظيفة ضئيلة للعلاقات على المستوى الإنسانى؛ فقد وصلت الفردية إلى ذروتها، وحقيقة أن حلمى كان يجد المتعة فى التحامه بالطبيعة مهما تكن مدجنة، هى تلطيف للقول بتمركزه حول ذاته. أما فى "صبح النوم" على وجه الخصوص، فالقارئ يغدو واعياً بموقف حقى إزاء ورطة الفلاحين فى موقفهم الجديد، وتعاطفه معهم. فالنصف الأول الذى يتناول القرية فى الماضى، ملئ بالصور القلمية البهيجة عن حياة القرية، حيث يعرف كل واحد كل شىء عن حياة كل واحد آخر. ففىما يتعلق بالقزم، هو يصر على الدفع لكل واحد يشرب، بعد نزاعه مرة أخرى مع زوجته. وهو يشعر بعدوان عليه شخصياً إذا رفض ذلك أى شخص. أما النصف الثانى من الرواية فيفتقر إلى خفة دم النصف الأول؛ وذلك لكونه سلسلة من الصور القصصية الجافة تتخللها السخرية القائمة على المفارقة. والنغمة السائدة فيه يمثلها صاحب الحان؛ فبعد أن كان مهماً فى الماضى، أصبح الآن حفاراً للقبور، حيث "إن الطبيعة الحقيقية للإنسان لا تتكشف إلا فى الخمر وفى الموت"^(٣٢)

حسن ساخر

القضايا التى تتجاوز حدود الأخلاق والمجتمع تقدح هى الأخرى شرارة السخرية عند حقى؛ إذ سرعان ما يلاحظ الجانب غير المعقول فى

(٣١) ولنتذكر فى هذا الصدد وصف حقى لورطة القارئ من ساو باولو فى جريدة المقتطف. إذ إنه حين أرسل سؤاله للمجلة (كم عدد الشعرات التى تنمو فى الرأس؟) ربما كان يدور حول نفسه من الشغف، وكأنه كان يحمل سرا مهما (عنتر، ص ١٧٢) ومرة أخرى، تكشف هذه الصورة القصصية عن تعاطف حقى مع ما يحتاجه رجل عاطفى مستوحى يبحث عن انتماء.

(٣٢) الأنف، ذلك الجزء من الجسد الذى يرمز للشموخ، هو الأخير الذى يتحلل. (صبح، ص ١٢٩).

موقف ما، ويمكنه بعد ذلك أن يصفه بأسلوب لطيف، وأحياناً بأسلوب ميلودرامى ساخر. ورغم أنه حضر كونهشيرات كثيرة، ولديه معرفة واسعة بمعنى الموسيقى الكلاسيكية الغربية وبمبناها أيضاً، فإن هذا لم يمنعه من انتقاد الجانب الطقوسى المتضمن فيها. ومما يستثير دهشته ومرحه على وجه الخصوص الأزياء التى يكون على أعضاء الأوركسترا ارتداؤها. كيف يمكن لهذا المجتمع المتقف أن يشجع على الاستخدام المستمر لملابس من عصر آخر، ملابس تحول مرتديها إلى لاعب سيرك؛ فمعظم السترات ذات الذيل التى رآها حتى الآن تبدو وكأن صاحبها إما وضع على جسده "عشرة كيلو" منذ اشتراها، وإما أنه اشترى قماشاً غير كاف. مثل هذه السترات سيكون من المناسب أكثر ارتداؤها فى الكرنفالات. (٣٣)

أما بالنسبة لتلك الوسيلة الوضيعة للمواصلات العامة، الأتوبيس، فهى فى رأى حقى منجم غنى بالحكايات المضحكة والمواقف الكوميديّة. ورغم أنه كان على استعداد تام أن يغفر لكومسارى للأتوبيس الارتطام به، فإن من دواعى سعادته فى الحقيقة أن يراه وقد دخل الجنة. إنه لم يستطع أن يغفر هذه الصرخة التى قسمت رأسه إلى نصفين. وهو يلاحظ فى الأتوبيس نفسه وباستمتاع أن الشحاذ، الذى كان قد طلب منه وهو فى طريقه إلى القاهرة أن يساهم فى بناء مسجد فى هليوبوليس، يطلب منه الآن أن يساهم فى بناء مسجد فى الجيزة. (٣٤) وجلست امرأة أمامه ذات مرة، فلمح على ملابسها من بعيد بروش كبير لا يدل كبر حجمه إلا على ثقافة ثمنه. (٣٥) وبينما كان واقفاً ينتظر على محطة الأتوبيس توصل حقى إلى خلاصة مفادها أن الجنس الإنسانى ينقسم إلى قسمين: الأول: أولئك الذين يؤمنون بأنهم إذا غادروا محطة الأتوبيس لثانية واحدة سيتعرضون لمصيبة، والآخر: هم تلك الأرواح الحرة التى تهيم حولنا غير عابئة بالمسافة التى تفصلها عن موقف الأتوبيس،

(٣٣) تعال، ص ١٠.

(٣٤) عنتر، ص ١٥٩.

(٣٥) فكرة، ص ١١٤.

لا لشيء إلا لى يمر الأتوبيس كالسهم الطائش فى اللحظة الأخيرة. (٣٦)

أحياناً، وإذا كان مغضباً، سينغمس حقى فى فعل الانتقام اللطيف الذى يمنحه مزيداً من المتعة. فحين تطلب منه واحدة من السيدات المتطفلات على صفوف المنتظرين أن يشتري لها تذكرة سينما، يكون انتقامه الوحيد أن يشتري لنفسه تذكرة فى أبعد مكان ممكن عن مكانها. (٣٧) والانتصار الوحيد الذى يمكنه أن يحققه على أصحاب المطاعم الفخمة هو أن يسرق كل ما يمكن أن تصل إليه يده من عيدان الخلة. (٣٨)

السياح مصدر خصب للتسلية. ما أغرب هذه المخلوقات التى ترتبط سعادتها تحديداً بالتأمين عليها على كل ميل، والذين سيجدون ما يصبون إليه فى مصر، وهى أرض أدرك أبنائها القدماء تماماً ما كان يفكر فيه هؤلاء السياح، فلم يقيموا أفخم معابدهم على شاطئ البحر، بل فى أقصى جنوب الوادى. (٣٩)

يضحك حقى بمرح لما انتهى إليه الطابع المثالى الذى أضفاه على عازف الكمان الرومانى. ذات يوم وحين وقع عليه بصره فى الشارع قرر أن يتبعه. وصلاً أخيراً إلى مقهى قدام سانتا سيشيلياز عندما جلس هناك يراقب رجله الغامص لاحظ بخيبة أمل أنه لم تأت فتاة ولا حتى قطة لتقابلة. لقد جلس هناك فقط يثرثر مع الجارسون ومع امرأة عجوز. ما يدل أنه يشغله لم يكن المشاغل الروحية أو الجمالية، بل نتائج آخر سباق للدراجات. وفجأة لم ير حقى فى الشعر الطويل للموسيقار تعبيراً عن البوهيمية، بل هو يرمز للفقر. من الواضح أنه خسر نقوده فى القمار، وكانت الخلاصة أنه ينادى باسم "تابوليونى". (٤٠)

(٣٦) عنتر، ص ١٦١.

(٣٧) نفسه، ص ١٦٥.

(٣٨) فكرة، ص ٢٥.

(٣٩) نفسه، ص ١٠٩-١١٠.

(٤٠) تعال، ص ٤١-٤٢.

إن كل مراقبة للأشياء الفكهة تمنح مادة لما فى الحياة المصرية من
 مرح؛ فالرجل، يزحلق طربوشه إلى مؤخرة رأسه لحفظ التوازن^(٤١)، ومحل
 السجق الذى يباع إلى جواره صبغة لشعر الرجال^(٤٢)، والقاضى الذى سأل
 مدمن الحشيش ما إذا كان يشعر بالذنب لسرقة الإوزة^(٤٣)، وأكوام الأوراق
 الناتجة عن البيروقراطية التى لا تخدم إلا المتاحف المتقلبة لأنواع متعددة من
 فن الخط المصرى^(٤٤)، ومساعد رجل البوليس الذى هنا صديقه بخرارة بأن
 خبطه على كتفه وكأنه يختبر بطيخة^(٤٥). وهناك مثال آخر أكثر حدة لسخرية
 حقى وهو الوصف الذى يقدمه لديك رومى؛ فقد تم شراء هذا الديك للاحتفال
 بنجاح الولد فى المدرسة، وبمجرد أن جىء بالديك إلى البيت، بدا وكأن يعانى
 من الصرع والإكزيما معاً، فهو لا يتحرك إلا بصعوبة، وحين قلب وأمسك
 من رجليه اندلق من فمه سيل من الحصى والذرة والطوب والفل، وهى
 الأشياء التى حشرها البائع الماكر فى فى هذا الديك المسكين قبل أن يبيعه.
 وما إن أصبح مستقراً بطريقة ما، بدا وكأنه يتجشأ ويطلب واحد كازوزة^(٤٦).

أعمال حقى مليئة بمثل هذه الأمثلة للسخرية وخفة الدم. وعند حقى أن
 السخرية شيء جوهري بالنسبة للأدب؛ لأنها تمنح الشرارة التى تغير لحظياً
 من تصور الكاتب القائم على المفارقة، تصوره للتناقضات التى يرسمها
 بابتسامة. ما أشد السخرية فى وصفه لنفسه فى "السلم اللولبى"، وهى تحتضن
 فرغلى وتريحه بعد أن ضُرب! ولكى تهدئ من روعه أعطته ثلاث قطع من

(٤١) أم، ص ٧٢.

(٤٢) عنتر، ص ١٦٣.

(٤٣) خليها، ص ٨١.

(٤٤) نفسه، ص ١٥٣.

(٤٥) نفسه، ص ١٧٨.

(٤٦) عنتر، ص ٧٩-٨٠.

الحلوى الملونة؛ فأكل فرغلى واحدة ووضع الاثنتين الباقيتين فى جيبه ريثما يستمتع بهما فيما بعد. ونحن لاحظت نفيسة ما فعله سألته بشغف ألا يخاف أن يوسخ جيبه. إن حقى لا ينجز السخرية من خلال الرسم الكاريكاتورى الساخر كما هو الحال مع المازنى، بل من خلال اهتمامه القوى بسرد التفاصيل التى صدمته والتى يشرحها تفصيليا.

وفى أعماله فى النقد الأدبى، سيذكر حقى غالبًا ما إذا كان الكاتب الذى ينتقده قد استخدم السخرية؛ فهذا يعد قيمة فى حد ذاته. وكان قد امتدح بالفعل أعمال لاشين عام ١٩٢٧ لما تحتويه من سخرية؛ غير أن استخدام لاشين للسخرية أشد من استخدام حقى لها وأكثر وضوحًا. من ذلك مثلاً أنه يقال لنا فى "هالو" عن شاب لم يتزوج إلا من أجل أموال زوج أمه، وفى اليوم المحدد لطلاقه المتعجل مات الرجل العجوز. ومما يشبه هذا فى "قصة شبح" أنه يتهم قارئه بضرب زوجته.^(٤٧) وصلاح جاهين مؤلف آخر يستشهد به حقى على الحس الساخر، وعلى المقدرة على تصور وتحديد ما يضحك فى سلوك الناس. ولكن الشيء الأهم فى سخريته عند حقى، أنها ناشئة من الوعى العميق بالعنصر الحساس فى الموقف المصرى.^(٤٨) وهذا التحليل لسخرية جاهين صالح تمامًا لتناول سخرية حقى.^(٤٩) ومن المهم أن نلاحظ أن حقى يبدو وكأنه يحدد مصدر سخريته ووظيفتها، من خلال التعليق على سخرية الآخرين. وهو فى الوقت نفسه يركز على أهمية السيطرة على السخرية إلى أن يتم استخدامها على نحو انتقامى.

(٤٧) انظر الفصل الخامس.

(٤٨) "يتأمل صلاح جاهين الكون والإنسان بحزن عميق، وهو حزن لا يحسه داخل نفسه فحسب، بل يراه أيضًا فى عيون الآخرين" (عطر، ص ٦٥).

(٤٩) يعلق مصطفى إبراهيم حسين على رؤية حقى التراجيدية للحياة قائلاً "إنه إحساس تراجيدى بالسخرية على نحو يجعل التراجيديا تبعث على ابتسامة يمزقها الحزن، وليس الضحك الخشن كما هو الحال عادة فى السخرية" يحيى حقى مبدعًا وناقداً (القاهرة ١٩٧٠) ص ٥٨.

إن لحقى عَيْنين: عين طفل ينظر إلى العالم بدهشة واستمتاع، وعين
فنان يرى العالم جديداً أبداً ومتغيراً على الدوام. ونظراً لهذه الرؤية
المزدوجة، فإنه يصور بلده وناسه بابتهاج وطزاجة، لا تزال تتم على كل
حال عن نبرة حزن وشفقة لضعف الرجال وضعف النساء. السخرية أداة
للتطفل تفتح وعى القارئ، دون أن تحمله التوبيخ والمرارة من غير داع.

الفصل الثامن

صاحب الأسلوب صانعاً

"إن الاتصالات الفكرية التي تقوم الآن بيننا وبين الأمم المتحضرة تقربنا معاً إلى مفاهيم واحدة ومثل متشابهة، والعقل البشري رغم اختلاف الشعوب في التاريخ والطبائع والألسنة يستقى من معين واحد سره عند الله. هذا هو تعليل قدرة الأدب لأمة واحدة على أن يشمل الإنسانية كلها رغم ثوبه المحلي"

يحيى حقى: خطوات في
النقد، ص ٢١٦-٢١٧.

يجب أن يتم توظيف الخاص للكشف عن الهموم التي تعبر الحدود اللغوية والقومية وتتجاوزها. فالكتاب يعبر عن اختلافنا الواحد عن الآخر، مفكرين وأفراداً وأممًا وأعراقاً. ولكنه في الوقت نفسه يفعل اكتشافنا لما يميزنا.^(١)

من الخاص إلى العام

ولكن كيف يمكن لمجرد وصف حادثة أو رسم شخصية فرد أن يطلعنا على أشياء تتخطى ذلك؟ تبدو الإجابة بالنسبة لحقى كامنة في وعي الكاتب

(١) انظر فجر، ص ١٨٨. و خطوات، ص ٢٤٥. لمناقشة كتاب محمد ديب "في المقهى" الذي يمنح حقى قدرته في الارتفاع بالقارئ على الجانب المحلي من القصة وصولاً إلى دلالتها العالمية، ومن ثم فإنه يعطى للمأساة المخصوصة ما فيها من حدة.

بعمومية الأحداث الخاصة التي يقدمها؛ فبدون مثل هذا الوعي يظل العمل مسطحاً وذاً بعد واحد. إن رجلاً يتم نقله من الحياة مباشرة إلى الورق لن تكون له القوة نفسها التي لرجل تم تشكيله من نماذج حية متعددة. لا يمكن لكاتب أن يستنتج السمات العامة المتحررة من البعدين الزماني والمكاني، إلا بعد أن يحلل عدداً من الأفراد.^(٢) ويمكن لهذه السمات أن تُصاغ بعد ذلك لتشكل كائناً جديداً، مهما تكن خياليته فإن له تجسيده الصارم في الواقع.

في "ناس.. وناس" يتم وصف الشيخ مهدي بأسلوب كوميدى يذكر ببعض هجائيات جلال الدين الرومى. ويؤكد حقى للقارئ أن الانطباع الأول عن هذا الشيخ كان انطباعاً شميئاً: رائحة نفث الصوف وعرق الخف والطين والحلباء وقد اختلطت برائحة البرسيم والجوافة.^(٣) كل شئء فى الشيخ المهدي خشن: ملابسه، ملمس يده، قسمات وجهه، جلده الذى يشبه ورق صنفرة، صوته، حتى عصاه كانت معقدة كأنها ذات أشواك. ورغم أن كلمة "خشونة" استخدمت هنا مرة واحدة، وكلمة "غليظة" استخدمت مرتين، فإن كل كلمة تبدو وكأنها تقرير بما حدث عدة مرات. إن صلابة الوصف ودقة التفاصيل تجعل من التكرار أمراً غير ضرورى. إن للرجل العجوز ضرساً واحداً أسود يدهش له الولد الراوى. لقد رأى كيف يضع الشيخ اللقمة بين الإبهام والسبابة ثم يضعها بعد ذلك بحرص فوق ذلك الضرس. لم يستطع الولد الصغير أن يرى فحسب، بل تمكن من سماع الشيخ وهو يرشف الماء "مصاً له دوى لذيق". أبداً لم ير من قبل أحداً يستمتع بالطعام والشراب على هذا النحو. والقطعة التي استشهدنا بها هنا مليئة بالأفعال المبنية للمعلوم والمتعدية التي تنتج سلسلة من الانطباعات: صور قصصية منفصلة ليستم استدعاؤها فى المستقبل، حين تستفز الذاكرة ربما بإشارة إلى رائحة رجل

(٢) أنشودة، ص ٢٤، ٦١.

(٣) ناس، ص ٤٦.

عجوز.^(٤) الشيخ المهدي صورة نمطية لكل الفلاحين (رائحته، ووسخه، وخشونته كلها تلخص الأرض والفلاحين). ومع ذلك فهو في الوقت نفسه له طابعه الفردي الذي لا يمكن أن يقارن بأي فلاح آخر. ويصدق هذا أيضًا على غيره من أبطال حقي؛ فحلمي أفندي في "الدرس الأول"، الصورة النمطية لموظف الحكومة، "بالقلم الرصاص خلف أذنه" يحب الطيور حبًا غير عادي.^(٥) وتلميذ المدرسة في "عقرب أفندي" الذي استشعر الغضب المعتاد من تلميذ المدرسة إزاء أستاذه المحب للانتقام، فرد عليه ما كان يفعله بالضبط بعد مرور سنوات عديدة، وذلك بخلع كل أسنان الرجل العجوز من دون مخدر.^(٦) وفي "البوسطجي" كان موظف مكتب البريد، الذي أرسل إلى القرية قادمًا من القاهرة، قد خضع للغواية الشائعة بفتح رسائل أبناء القرية. كل شخصية من هذه الشخصيات يتم تقديمها في صورتها النمطية، سواء من حيث وظيفتها، أو من حيث عواطفها، أو من حيث أوصافها الخاصة المباشرة. إن التجاور الشائع بين العمامة والطربوش، والجلابية والبدلة، والجاثم والجالس، وهو تجاور يكفي بذاته للدلالة على الثنائية في المجتمع، وبالأخص في الموقف الذي يجرى وصفه.^(٧) ومن الأوصاف الدالة أيضًا "قلم رصاص خلف أذنه" وهو وصف جوجول للموظف المدني، و"الطربوش المزحلّق إلى مؤخرة الرأس" للرجال العاطلين، و"الشعر الأشعث، والكحل السائح، وأحمر الشفايف الملطخ" لوصف النساء، و"الظهر المحنى" لوصف المقهورين. وبعد وصف النمطى يقدم حقي انتقالته التي يضيف فيها العنصر الذي يجعل النمطى حقيقيًا.

(٤) هذه الانطباعات المتقلبة نفسها يمكن ملاحظتها في مشهد رحيل إسماعيل إلى أوروبا "وداع الأسرة، وما أمره!، في الدار وسط النحيب والبكاء، والمحطة، والقطار، ثم الميناء وحركتهن والباخرة المجهولة وصغيرها" قنديل، ص ٨١.

(٥) أم، ص ١٢٠.

(٦) نفسه، ص ١٠٤-١١٠.

(٧) هذه الأوصاف الثنائية يمكن ملاحظتها في كثير من الأدب المصرى المعاصر.

الإحكام

غير أن مثل هذا البناء لن يكون ممكناً ما لم تكن كل تفصيلاً سليمة؛ لأن المصادقية تعتمد على الإحكام.^(٨) والاقتباس التالى يوضح أهمية الحرص فى انتقاء الكلمة:

وأخيراً يدرك هذا اللاهث أنه مع عرقه المتصيب كان قد فصد أيضاً كل إيمان فى قلبه.. فصد تارة لأنه نبذه عن إرادة من كثرة الشكوك، وفصده تارة لا لشيء إلا من شدة الإعياء والملل.^(٩)

والفعل "فصد" فى سياق فقدان الإيمان يستحضر إلى الذهن صوراً كاملة لعدم الأهلية وعدم القدرة. ليس هناك كلمة أخرى يمكن أن تكشف بهذا الوضوح عن عملية الإضعاف السيكولوجى، كما أن تكرار هذه الكلمة يؤدى إلى التركيز بالعكس على ما يبقى انطباعاً غامضاً مفاده أن الحيوية فى حياة هذا الرجل قد جفت. وبدون هذا التحديد تضيع ظلال المعنى وتنغماتة، ولا يتمكن الكاتب من الإيغال إلى ما تحت السطح. وفى حالة أخرى يكتب حقى عن مجموعة من الرجال قرروا وهم طلاب أن يلتقوا سنوياً فى الاحتفال بتخرجهم من مدرسة الحقوق. وبمرور الزمن تزايد عددهم، وهذا العام بقى منهم ستة أشخاص من أصل تسعة عشر:

أصبحوا الآن ستة، الأجدر أن يقال: أمسوا الآن ستة؛ لأنهم جميعاً أوغلوا فى مساء العمر.^(١٠)

وهذا التحديد الواعى تذكرة تعليمية بئراء الاحتمالات فى اللغة العربية.

(٨) هو يمتدح إحسان عبد القدوس لقدرته على الإحكام؛ فإذا تم تغيير أى شيء تختفى البنية كلها. خطوات، ص ١٧٢.

(٩) عطر، ص ٨.

(١٠) ناس، ص ٣٠.

ويتهم يحيى حقي صلاح جاهين بعدم الإحكام لأنه يكتب عن العندليب. كان حقي يفضل أن يمر جاهين من البلبل إلى طيور الماء ثم يعود إلى العندليب. في هذه الحالة كان القارئ سيعرف بالضبط أي جانب من الطائر يقصده جاهين، وباختياره للعندليب يصبح ما يقصده له قوة أكبر. ويشكو حقي من أن جاهين لا يعرف هذا الطائر؛ إذ يبدو وكأنه يتصوره طائرًا خرافيًا. ويصاب القارئ بالتشوش كما يقول حقي: ما الذي يريد الكاتب أن يقوله؟ لم يختار العندليب وفضله على البلبل؟^(١١) وهذا يكشف عن القيمة التي يعطيها حقي للإحكام في تعقيدات اللغة العربية، وللألفة مع هذه التعقيدات، وللممكن منها. إن جيه. جى. هافا J.G. Hava {الفريد، قاموس عربي إنجليزي، بيروت ١٩٦٣} و هانز فير hans wehr {قاموس العربية الحديثة المكتوبة، لندن ١٩٦٦} لا يعطيان إلا كلمة "Nightingale" ترجمةً لكلمتي "بلبل" و"عندليب". أما معجم لين Lane فيقدم كلمة "عندليب" على النحو التالي: "طائر الألف تغريدة، أو الألف صوت، أو الألف ذيل، من الطيور الجواثم. ويقول البعض إنه البلبل، أو طائر مغرد يشبه الـ Nightingale". ولكي يكتب الكاتب بشكل جيد، لكي يبدع صورًا فاعلة، لابد للكاتب أن يكون على علم بغنى المفردات الذي يمكنه من وصف أي نوع من الطيور، موضحًا أنه على علم بفروق المعنى وظلاله المحتجبة وراء كل كلمة. الإحكام هو السر في التواصل الحقيقي.^(١٢)

إن الانتقاء من شكل اشتقاقى معين - أو من شكل رباعى - ربما يكون له أثر دال في الجملة. وفي المثال التالى المأخوذ من "مخلوق غريب"

(١١) عطر، ص ٦٣-٦٤.

(١٢) أنشودة، ص ٥٨-٥٩. قنديل، ص ٤٥. خطوات، ص ٢١٩-٢٢٠. وعندما يصف حقي ذلك النوع من الناس الذى يبيع أوراق اليانصيب ويشتريها، يصف حركاتهم بأنها "دبيب" و"تسرب"؛ ذلك أن هذه هى ظلال أولئك الناس فى العالم التحتى. ناس، ص ٨٢.

يجتمع شكل الفعل المضعف وشكل الفعل الرباعي لإنتاج التوتر والنقل في
الحجرة التي يتقلب فيها الطفل المحموم ويتلوى:

إنه يفرفر من الحمى، يتقلب على جنبين، يتطوح بدنه على
الفراش من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين بلا
وقف، كأنه يتقلّى في فرن.^(١٣)

إن الفعل الرباعي بطبيعة بنيته الخاصة ثقيل ومعقد، كما أن الوضع
غير المباشر لعلامات الإعراب، وسيولة المعنى يتسببان في غموض
مربك.^(١٤) والكاتب الذي اختار الفعل الرباعي وفضله على الثلاثي كان يفعل
ذلك بوعي؛ فهو يبرز فعلاً معيناً أو حالة معينة.

كانت تصعد السلم ذات صباح.. محنية الظهر تكحك، قرأت
ابنها يخرج من الحجرة مهرولاً.^(١٥)

الفعل الرباعي الذي توحى بنيته بمعناه "كحك"، أى كحّ في ضعف،
يستخدم هنا لوصف أم تشق طريقها بخوف إلى ابنها العاق. وبعبارة واحدة
تمت صياغة سلسلة كاملة من الأحداث والحالات، ومن بين الكلمات الثماني
الآخيرة هناك ثلاثة أفعال مبنية للمعلوم واسم فاعل واحد، ومن شق الطريق
في ضعف المضغوط في جملة واحدة، إلى اسم الفاعل من الرباعي
"مهرولاً"، لوصف الابن الذي يفر بعد أن سرق ذهب أمه وفضتها.

في "دمعة فابتسامة" و "فكرة فابتسامة" و "خليها على الله" هناك ١٣١

(١٣) ناس، ص ٩٤. لاستخدام مماثل للفعل الخماسي انظر المازني (عود على بدء
١٩٤٣) حيث يصف العم بعد أن قرصته العمة. (ص ٧٠): "واشتهيت أن أراه
وهو ينط، ويتلوى، ويتعوج، ويتحرّق ويشتم".

(١٤) إتش. لويسل H. loucel : دلالة الأعداد وتكرار الأفعال الرباعية في "أنا أحيا" لليلى
بعلبكي "Studia Islamica" xxxL ١٩٧٢، ص ١٢١-١٦٧.

(١٥) -خليها، ص ١٤٢.

فعلاً رباعياً، من بينها ٤٣ فعلاً فقط هي التي تتكرر. (١٦) وهذا في حد ذاته دال على ما في مفرداته من غنى وما في لغته من إحكام. والأفعال الرباعية المنتقاة هي أفعال شائعة من غير شك مثل "أتمنى" (١٧) الذي ورد مرتين فقط في الكتب الثلاثة. غير أنه استخدم "سفسط" بدلاً من "عبث" و "تحنح" و "كفكف" بدلاً من "هرم". وقد استخدم الأفعال الرباعية التي تدل بنيتها على معناها استخداماً واسعاً؛ أفعالاً مثل "جلجل" و "طقطق" و "خشخش"، و "دندن" و "خرخش" و "تحنح" و "تمتم".

وفي هذا البحث عن الإحكام لابد للخداع أن يختفى. فموسيقى اللغة لا تكمن في أصواتها بقدر ما تكمن في الصور التي تقدمها لعيني العقل وأذنيه. غير أن هناك مناسبات نادرة سيستخدم فيها حتى السجع حين يتواعم مع المعنى كما في المثال التالي:

تستخلص منه العصاره، وتلفظ العكارة. (١٨)

وهو يقول إن الذاكرة مثل المعدة؛ فهي تهضم ما يُقدَّم لها، مستخلصةً الجيد منه، ولافضة الفضلات؛ فالكلمتان المسجوعتان (عصاره وعكارة) تمنحان التعبير الصوتي ما فيه من سيميائية. ويستخدم حتى أيضاً القلب والإبدال للتشابه الوثيق، كما في وصفه لنعيمة وهي تقبل مقام أم هاشم في

(١٦) من المهم أن نلاحظ أنه حتى في لويسل (ص ١٢٢) هذا بينما نجد، وجدت أنا في كتاب دمية فابيتسامة وحده ٦٩ فعلاً منها ١١ فقط تتكرر. القرآن لدينا ٤٧ فعلاً رباعياً مختلفاً منها ٣١ تتكرر، ولدى الجاحظ في كتاب "التربيع والتدوير" ٩ أفعال فقط منها اثنان يتكرران (لويسل ص ١٢٢).

(١٧) لويسل، المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(١٨) ناس، ص ٩٧. غير أن حتى كان قد عبر عن امتعاضه من استخدام السجع (في خطوات في النقد مثلاً ص ٢٢٦) ونتيجة لذلك اضطر لاستخدام الحيلة مرة لكي يتجنب السجع. من ذلك مثلاً السطر الأول في "الفراش الشاغر"، حين قال "الداخل في شارع الريحان من ناحية ميدان الإمامين" بدلاً من "الداخل في شارع الإمامين من ناحية ميدان الريحان" (مقابلة القاهرة، ٢٩ مارس ١٩٧٩).

قندیل أم هاشم:

ليست هذه القبلة من تجارتها بل من قلبها.^(١٩)

أو حين يخلق من خلال التكرار الماهر، أشد صور اللعب بالألفاظ تأثيراً:

أصبح السيد عبداً لعبده، والعبد سيداً لسيدته.^(٢٠)

ففي هذه الكلمات القليلة تتلخص مراحل من تطور العلاقة بين الممثلة وكاتب مسرحيتها.^(٢١) ومثل هذه التقنيات ليست مجرد أنواع من التأنق البلاغي، بل هي أدوات لا غنى عنها من أجل الوصول إلى الإحكام.

تراكم التفاصيل خصيصة من خصائص أسلوب يحيى حقي.^(٢٢) فعند وصفه لعلوى في "قصة في سجن" وهو يدخل إلى زنزانته، يستخدم حقي أربعة تعبيرات متشابهة ليشير إلى تشوشه وغبائه (ابتسامة الارتباك، وبارد، وسخيف، وبلاهة)^(٢٣) ويتم وصف عضو الكورس في "ناس في الظل" بأنه (ممتلئ، وملفوف، ومدكوك، ولكنه يتفجر بالنشاط)^(٢٤) ولكي يبين مهارة الكاتب المعاصرين في الانتحال، يستخدم حقي صورة لص، ويوظف سبعة

(١٩) قندیل، ص ٨٠.

(٢٠) عطر، ص ١٩٤.

(٢١) ومن أجل تأثير مماثل قارن مع: "ومضى الصبح في نوم يقظ، وانقضى الضحى في يقظة نائمة" (لاشين، سخرية الناي، ١٩٦٤، ص ٢٥).

(٢٢) حقي نفسه يستشهد بـ "الاحتجاج" كمثال: وهكذا استخدمت أشياء سيكولوجية كثيرة: شعور المرأة الحامل بالغثيان في ليلة الزفاف، غسل القوط الصغيرة المبقعة، رائحة الحلوى.. (قندیل، ص ٥٢) ولا حظ مثلاً استخدامه لكلمات مثل "قمل" و"بق" و"بعوض" و"برغوث" (أحمد عباس صالح: حبيب المنكسرين والبلهاء والمنكسرين، الجمهورية، ٧ أبريل ١٩٦٢).

(٢٣) دماء، ص ٨٣.

(٢٤) ناس، ص ٩.

تعبيرات مختلفة ليكشف عن اختلاف تكتيكات السرقة لدى هؤلاء الكتاب وبراعة هذه التكتيكات (لحاضف، وفاتح الخزائن، وقبض، وتائبة، ونشل، وتدلّية من النوافذ). ست كلمات تتراكم لتتقدم هذا التركيب: "مخطوفة غدرًا"^(٢٥) وحين يصف المراحل المتعددة لضحك رجل، يصبح تراكم التفاصيل أشد تأثيرًا: من ضحك، إلى حرج، إلى بُحٍّ، إلى سعل.^(٢٦)

على الكاتب - كما يقول حقى - أن يغوص في أعماق اللغة ليكتشف كنوزها الخفية. ويمكن أن نرى شيئاً من مثل هذا الغوص في صفحة يصف فيها حقى مبتدئاً يشاهد حركة أستاذة في المشي على الحبل، فحقى يصف تفاصيل كل حركة بشكل بالغ الدقة، وكأنه هو نفسه قد رأى تلك الحركات للتو:

كيف يطبق بطن القدم على الحبل إطباق فك على فك كيف يتم التوازن تتأرجح الكتفان مع ثبات الوسط، كيف تمتد الذراعان، وإلى أين تصوب النظرة.^(٢٧)

المفعول المطلق "إطباق" يقدم النصف الثاني من الخبر الأول؛ ليوازن النصف الأول ويلائمه، ثم يأتي بعد ذلك قوله "يتم التوازن" وهو التعبير الذي كان القارئ قد انتظاره، وقاده إلى ذلك البنية الخاصة للعبارة السابقة. فهذه العبارة الأخيرة إن هي إلا تكملة للحفاظ على التوازن. إن المقطع الموسيقي في الفعل الرباعي "تأرجح" يربك ما في الجملة من ضربة قوية، وهو ما يكشف حركة الأكتاف ويناقض حركتها: قدمان ثابتتان، وكتفان متأرجحتان.

إن قوى مراقبة التفاصيل ومراكمتها هذه، هي التي تحقق الإحكام

(٢٥) أنشودة، ص ٦٢.

(٢٦) ناس، ص ٣٣. وصف سلاح الرجل في معركة الحياة: مقتل بالدروع، ومندجج

بالسلاح (عطر، ص ٧).

(٢٧) ناس، ص ١٠٠.

بالنسبة لحقى، وهو يثمن الإحكام عاليًا.^(٢٨) إحكام اللغة يؤدي عند حقى إلى إحكام الفكرة، وهو يستشهد بكونفوشيوس الذى يقول بأن علاج القلق الاجتماعى والتدهور الأخلاقى، هو وضع الكلمات فى مواضعها الصحيحة.^(٢٩) ويكتب حقى بإعجاب عن فلوبيير الذى طلب من صديق له ذات مرة أن يختبر بعض الحقائق الطبية فى مكتبة الروينز ورغم أن هذه الحقائق لم تكن تشغل أكثر من ست صفحات فى روايته، فإنه كان يشعر مع ذلك أن من الضروري أن تكون هذه التفاصيل سليمة.^(٣٠)

ومع ذلك فإن الإحكام فى التفاصيل لا يعنى إعادة الإنتاج فوتوغرافيًا؛ فكل تفصيلا لابد أن تخدم غرضًا معينًا، وكل كلمة لابد أن تكون دالة فى مكان معين. ولكى يتحقق الإحكام فى مكانه ربما يجب إعادة كتابة كلمة أربعين مرة. غير أن الإحكام لذاته أمر ينبغى تحاشيه، وإلا تصبح الكتابة أمرًا مزعجًا.^(٣١) لا يمكن للمرء على سبيل المثال، أن يكتب عن خادم يحضر كوبًا، ثم يأخذه ويخرج ثانية، ما لم يكن هذا يخدم غرضًا معينًا.^(٣٢) فى منفلوط، عرف حقى مهندسًا فاسقًا ترك بيته يتحول إلى خيمة مزرية:

(٢٨) لمناقشة مسألة الإحكام فى أسلوب يحيى حقى، انظر مصطفى عبد اللطيف السحرتى: يحيى حقى الإنسان الفنان، مجلة الشهر، مايو ١٩٦١. وسمير وهبى: البيئة وتأثيرها على إنتاج يحيى حقى، مجلة الكاتب، فبراير ١٩٦٥. وصبرى حافظ: ناس فى الظل وقضية النثر العربى، مجلة الآداب، سبتمبر ١٩٧١.

(٢٩) خطوات، ص ٢٣٥-٢٣٦.

(٣٠) أنشودة، ص ٦٨. غير أن حقى عبر عن رعبه لسماع رد فعل فلوبيير حين كتب له صديق عن مرض زوجته المدمر. وقد رد فلوبيير قائلاً: يا لك من محظوظ أن تتمكن من مشاهدة مأساة كهذه تحت يديك! ويعلق حقى: يا لقسوة الإنسان الذى يمكنه السماح بوقف عواطفه الإنسانية عند مثل هذا الدرك لكى يتابع بحثه عن الفن. الفن مهم، ولكن لا شئ أهم من الإنسان (مقابلة، ٣ أبريل ١٩٧٩).

(٣١) (قنديل، ص ٤٥-٤٦. خطوات، ص ٤٨.

(٣٢) عطر، ص ٨٩. وهو ينتقد مصطفى محمود لتقديمه شخصيات بلا تبرير أو شرح (خطوات، ص ٢٩٣).

أصبح المنزل بعد قليل - فما بالك بعد ثلاث سنوات - من
المسارح الحرة للفئران والعناكب والهوام والغبار، زجاجات
خمر مبعثرة على طول الخط من الباب إلى الفراش، أوراق
الصحف تطير كما تشاء، القمامة بين متناثرة ومكدسة طال
عليها الأمد، والباشمهندس المكلف بنظافة البلد كله سعيد
بحياته أشد السعادة. (٣٣)

ربما يبدو وكأن حقى قد سجل كل ما رآه، ولكن النظرة الفاحصة
ستكشف أن التفاصيل الصامتة وحدها هي التي تم انتقاؤها فالتبيعة والإنسان
متعاشان. والمحطة في قصة "الدرس الأول" لا تخدم إلا قرية محدودة، لكنها
هي نفسها معزولة عن القرية، نائمة في الحقول. ورصيفها - وهو مسرح
الحدث كله - محاط بالبرسيم والجاموس والبقر. هذه المحطة معزولة لدرجة
أنه حتى القطارات البطيئة القذرة لا تتوقف فيها، هي فقط تتريث عندها. (٣٤)
كل تفصييلة هنا تبرز النعاس الحالم لهذا المكان الرعوى. لا محاولة للإشارة
إلى الدراما المستقبلية. وروتين النوم الطويلة الواحدة يقطعه النشاط المتقطع
حين يعلن عن مجيء القطار، وفي "تعال معى إلى الكونسير" يصف حقى
أعضاء الأوركسترا وهم يفدون على قاعة الكونسير، بعضهم يحمل آلاته،
والآخرون يشقون طريقهم إلى طبولهم الصغيرة أو الكبيرة. بعد ذلك يجلس
العازفون، ضابطين حاملات الآلات ومنظمين موسيقاهم، أحياناً بأيديهم،
وأحياناً بأطراف عصيهم الموسيقية. وقبل أن يصل قائد الأوركسترا، يمكن
أن سماع أصوات السعال المكبوت، سيصبح هناك إحساس بتوقع رهيف
تسرى عبر القاعة، ثم يدخل قائد الأوركسترا شاقاً طريقه بسرعة. (٣٥)

فى "قصة فى سجن" يتم إعلام القارئ على الفور بوضع الغجر فى

(٣٣) خليها، ص ١٨٤.

(٣٤) أم، ص ١١٩.

(٣٥) تعال، ص ٧-٨.

ريف مصر، وأنه من خلال رد فعل شاوويش على سجينه الغجرى:

أزال الواجب المتكرر شعور الشاويش وهو يزج بالمقبوض عليهم إلى غرفة السجن. ولكنه مع هذا الرجل متضجر، ملتوى الفم، قاسى القبض، يتلذذ بشتمه وضربه بالكف على قفاه.. لا لأن عينه تقع على ساقين غشاهما القشف، أو لأن أنفه زكمتها رائحة كريهة تتبعث من جلباب أزرق قذر، مرقع فى نواح عديدة بألوان داكنة - فهذه أشياء اعتادها من الفلاحين الذين يمرون عليه - بل لأنه منذ علم أن المتهم أحد جماعة الغجر الذين تطاردهم النقطة، وهو يرمقه بعين كارهة. لم تكن نظرة رجل لرجل، بل استعراض نوع راق لفصيلة منحطة. لا تقع يده على كتفه إلا تملكه تأفف قريب من الغثيان. الغجر! هل هم من بنى آدم؟^(٣٦)

الوصف مباشر وبسيط: متضجر، ملتوى الفم، قاسى القبض. أسماء الفاعل الثلاثة وحدها تشير إلى رد فعل الشاويش، من الإحساس بالغضب، إلى التعبير عنه بالشفاه، إلى الفعل فى قبضته. عبر أسماء فاعل ثلاثة تم وصف العملية. يا لهم من غجر مقززين، لدرجة أنه حتى ضجر الروتين لا يمكنه أن يخفف من كراهيته لهم! إن الوصف الصارم الذى يتمتع به حقى قارئه ليس مرئياً على المؤثرات السينمائية، وإنما هو إشارة إلى ما هو آت. إذ لا يمكن للقارئ إذا لم يقدر آخرية الغجر، أن يحلم ويفهم مدى ما كان يحسه عليوى من فوضى وأذى: فلاح بسيط ملتزم بالقانون، أغرته بنت غجرية جميلة، ووجد نفسه فجأة لم يعد فلاحاً، بل كائن يثير الغثيان عند رجل عديم الحس. ويتضح تشوشه جيداً من خلال الوصف المقابل الذى يأتى مباشرة بعد رد فعل الشاويش؛ فهذا ليس غجريا كريهاً، وإنما فلاح مثير

(٣٦) نداء، ص ٨٣.

للشفقة ضل طريقه:

دخل الغجرى غرفة السجن وعلى فمه ابتسامة يبعثها الارتباك،
فهي باردة سخيفة، زادت بلاهة وطولاً عندما وقع نظره على
شاب جالس فى ركن فرأه يبتسم أيضاً..

ارتباك، وبرودة، وسخف، وبلاهة. كل صفة من هذه الصفات تعطى
القوة للصفة التى سبققتها. إنها مواقف غريبة من الغجرى؛ ولهذا السبب يقدم
حقى عليوى. لقد تم رسم المشهد بهذه السطور القليلة، وسلوك عليوى فيما
سيأتى من مشاهد سيصبح مفهوماً.

الوصف بسيط لكنه مع ذلك بالغ الإيحاء. وهذه حقيقة يؤكدتها حقى
دائماً. البساطة تكون فضيلة عندما يتم تحقيقها من خلال الوعى بأنها ليست
مجرد التعبير فى حد ذاته وحسب، بل شىء آخر. ومن ثم فإن معناها لا بد أن
يكون متبلوراً بوضوح، بحيث يسمح للفهم أن يوغل بسهولة إلى ما وراء
المعنى. يجب ألا تتحقق البساطة ببساطة؛ لأن ذلك سيقضى نقصاً فى تقدير
وظيفة اللغة. (٣٧)

عندما يقدم حقى لقصته مثلاً، بوصف غنائى لخلفية ريفية، أو بوصف
واضح لبطله، فإنه يدخل بعدها إلى الحدث. الفقرات التمهيدية كما فى قصة
"الدرس الأول"، تكون عادة بطيئة، وتجذب اهتمام القارئ بسحب المعلومات
الأساسية وإخفائها حتى النهاية. فى "قصة فى سجن" يتم وصف الراوى بأنه
ضجر، لا بسبب رائحة السجن ووساخته، بل بسبب (وهنا يقدم حقى
الأطروحة الأساسية لأول فقرة ويقدم موضوع القصة) الرعب الذى يبعثه فيه
الغجر: وهل هم من بنى آدم؟

وفى فقرة وصفية تماماً لا يعقد حقى التركيب النحوى ولا البناء؛ ذلك

(٣٧) أنشودة، ص ٦٢-٦٦. والأدب يستكر سهولة الإنتاج، كما يستكر سهولة
الاستهلاك كما يقول طه حسين: خصام ونقد، ص ٣٣.

أنه معنى بالأثر الذى لا يمكن تحقيقه إلا من خلال غنى المفردات والصور. ^(٣٨) الجمل قصيرة، وأحياناً حتى مقطعية فى تأثيرها:

ووصلتهما كلماتهم واضحة، وضحكاتهم عالية. ^(٣٩)

تهجم الخيل، ويقع السوط، ويوضع القيد فى اليدين. ^(٤٠)

صورة محكمة تم رسمها. وهذه هى الخلفية التى يجب تحديدها بوضوح، على نحو يمكن أن يتم التسليم به بعد ذلك، كما يتم التسليم بالنموذج الذى يظهر عليه. حتى الصوت فيما يكتبه شىء مهم:

نعجة هزيلة، لها من كل مائة جواب، فيه نداء حنون تخفى تحته ولع الأم وجزعها. ^(٤١)

ولاحظ الصوت الناعم، الحزين، الأنفى، الرخيم. فى هذا الوصف كله هناك فعل واحد مبنى للمعلوم هو "تخفى". ويبدو أن هذا يشير إلى عجز النعجة؛ فكل ما تستطيع فعله أن تخفى ألمها وحزنها.

بعد أن قضى عليوى الليلة مع الغجرية ذهب يبحث عن كلبه، وفى النهاية وجده ميتاً من السم الذى دسّته له الغجرية:

يهتز جسمه متشنجاً. وحقق الكلب فى صاحبه، ولمعت فى عينيه لحظة بارقة أمل، ثم أطفأها سريعاً حزن عميق صامت.. لم ير من قبل عيوناً تبكى مثل عيني الكلب الجامدتين، وكانت تكلمه وتقول: (هل هذه آخر مرة ترانى؟)، وفتح فمه.. ولكن الموت كان قد انتهى، وضع يده على هذا الفم فلا يستطيع

(٣٨) "وقعت يده على موج من الصوف قد ألهبته الشمس". دماء، ص ٨٦.

(٣٩) نفسه، ص ٨٤.

(٤٠) نفسه، ص ١٠٣.

(٤١) نفسه، ص ٨٦. حين مشى إسماعيل فى الميدان التقطت أذناه أصواتاً معينة:

"ضحكات غضة، وأخرى غليظة "حشاش" (قنديل، ص ٦٨).

نباحًا.. وانحدرت بدل الصرخة سيول من لعاب لزج، تنبئ عما
فى جوف الحيوان من غليان وألم لا يعلمه أحد... وخفت
رعدة الكلب شيئاً فشيئاً حتى تلاشت حركته، وتجراً الذباب
على فمه وعينية.^(٤٢)

الالتفات الطبيعى للتفاصيل (الذباب مثلاً) يجعل هذه القطعة واضحة
ومؤثرة فى الوقت نفسه. وبدلاً من "صرخة" هناك "سيول من لعاب لزج"،
من أصوات الصفير والحلق الحادة إلى الأصوات الاحتكاكية الرخيمة. وموت
الكلب الذى يمكن اعتباره بمثابة موت لإرادة عليوى، لم يتم التعبير عنه أبداً.
وشيئاً فشيئاً تتوقف الحركات جميعاً، فلا تعلن عن حدوث تغير، بقدر ما تعلن
عن ذروة عملية ما.

تقنيات أسلوبية

لا شىء فى أسلوب حقى يحدث بالصدفة؛ فكل شىء يوزن بدقة،
ويخطط له بعناية. وقد قال حقى نفسه فى مقدمته الأوتوبيوغرافية لمجموعة
"قنديل أم هاشم" أنه كان واعياً بالأسلوب على الدوام، وكان شغوفاً باستخدام
التقنيات الجديدة.^(٤٣) وهو يزعم أن "البوسطجى" هى المثال الأول فى الأدب
العربى لاستخدام تقنية الاسترجاع، وأن سنوات إسماعيل السبع فى بريطانيا
تم تناولها كلها بتقنية الاسترجاع.

هناك تقنية أسلوبية يستخدمها حقى ويستفيد من ميزاتهما، وهى تقنية
بروست حين يضع جملة بين قوسين؛ فهو يقدم فرضية من داخل فرضية
أخرى ليبنى بناء مركباً، حيث ينجذب الانتباه لفكرة ربما تكون ثانوية فى
أهميتها، لكنها تلقى الضوء على النص الحالى، كما تلقى الضوء على جانب

(٤٢) دماء، ص ٩٤-٩٦.

(٤٣) قنديل، ص ٥٢.

من رؤية الكاتب للعالم. والاقتباس التالى من " الديك الرومى " مثال جيد على التأثير التراكمى لمثل هذا البناء:

ذكرتنى زوجتى - وما أقوى ذاكرة النساء فى المنغصات -
ذكرتنى بالنذر الذى جاءتنا به ليلة نصف شعبان، لم يعد باقياً
فى بالى، نسيت أو فى الحق تناسيت، فما أسهل نسيان النذور،
النية صادقة عند الالتزام بها، متهربة عند حلول الوفاء ككل
دين، أظرف إنسان لإنسان هو الدائن حين يسعفك، وأثقل
إنسان على إنسان هو هذا الدائن نفسه يطالبك بالسداد..^(٤٤)

زوجان نذرا أنهما سيحتفلان إذا نجح ابنهما فى الامتحان. وقد أفضى
هذا النذر إلى استطراد فى الكلام عن النذور فى عمومها، النذور التى يتعهد
المرء بالوفاء بها، لكنها تبدو بعد ذلك ثقيلة مثل الديون، ثم يؤدى هذا إلى
استطراد آخر عن الدائنين. ثلث هذه الفقرة هو الموضوع، والثلاثان الآخران
استطراد. وقيمة هذه الاستطرادات تكمن فى ما تعطيه لهذه الفقرة من وزن؛
إذ أصبح القارئ مدركاً ومن خلال ثقل الفقرة، كم هو مرهق أن يأتى موعد
الوفاء بالنذر. وتفضى هذه المقدمة إلى حوار تصر فيه الزوجة على أن
الكوارع لن تكون خاتمة مناسبة للاحتفال بنجاح الولد فى الامتحان.
والمحاضرة الأخلاقية عن النذور تجعل القارئ واعياً تماماً بما يفكر فيه
الأب. لقد أخذ النذر مأخذ الجد، حاول أن ينسأه والآن يتظاهر أمام زوجته
بأنه لا يعرف عم يتحدث. كل استطراد - سبعة استطرادات فى هذه الفقرة -
يؤدى إلى خلق جو أكثر مما يقدم معلومات مباشرة لضرورة للحدث.

وهناك مثال آخر على استخدام الجمل الاعتراضية، يرتبط بمثل تعلمه
حقى فى المدرسة: "ما حاك جلدك مثل ظفرك"^(٤٥). وقد قاده هذا المثل إلى

(٤٤) عنتر، ص ٧٧.

(٤٥) حقيية، ص ٣٧-٣٨.

الحديث عن دأدته السودانية التى كانت تحب منه أن يهرش لها ظهرها. ومن هذه الدادة انتقل حقى إلى الحديث عن زوج وزوجة من الشباب يحك كل منهما ظهر الآخر بالمعنى المجازى. ونجاح هذه الجملة يكمن فى الإصرار المطلق على ما لهذه الجمل الاعتراضية من طابع واضح التناقض.

وفى الجزء الأول من "صح النوم"، يوجد الكثير من الجمل الاعتراضية، التى تؤكد بطء حركة الحياة فى الماضى. وهذه الجمل الثقيلة تقف على العكس تمامًا من الأسلوب الرشيق، المختصر تقريبًا فى الجزء الثانى، المخصص تقريبًا للوصف. وفى "خليها على الله" يعطى حقى قلمه الفرصة ليعجب من "سحر الخطابة"، إلى الهلباوى، إلى الخطب بشكل عام، إلى خطب المساجد، إلى الخطبة التى ألقى فى مناسبة فيضان النيل، منتهيًا إلى سرد تجربته هو فى الخطابة. والرابط الوحيد بين كل هذه الأشياء العجيبة هو كلمة "خطبة"^(٤٦)

التكرار عنصر آخر مهم من عناصر أسلوب يحيى حقى، ويستخدم فى إعطاء علامة ما: "بيت الشاعر ملئ بالأشياء الثمينة، لكنه لا يعرف فن التستيف"^(٤٧) واستخدام كلمة "تستيف" يقوم بدور علامة تنبيه القارئ إلى "حقيقة فى يد مسافر"، حيث كان حقى قد كتب مقالة عن فضائل الـ"تستيف" "غير المعروف عمليًا فى الشرق". وهكذا، يكتسب هذا النقد الأدبى أبعادًا ثقافية. وفى "كومبارس" يكرر حقى هذه العبارة ثلاث مرات: "وهو واقف إلى وراء فى الظل، قابل ألا يتقدم خطوة واحدة ليقف فى الضوء". هذا التكرار، وهذا الاستخدام لصورة ملكة النحل وخليتها يلعب دورًا فى إبراز الرسالة التى تنقلها هذه الصورة القصصية: الإنسان فى الكورس يجد متعته فى الانتماء إلى كينونة لا اسم لها، غائمة ولكن جماعية. ما يجب تحاشيه هو

(٤٦) خليها، ص ١٠-١٩.

(٤٧) أنشودة، ص ٦٣.

وحشة الأضواء.^(٤٨) وفي مقالته النقدية المطولة عن أعمال غالب، يكرر حقي خمس مرات أن غالب كان منتصباً على الدوام أمام ربه. والشئ الضمني في هذا التكرار أنه مهما تكن حياته غير دينية في مظهرها، فإنه كان في الحقيقة رجلاً تقياً.^(٤٩)

مؤلف أم راوٍ؟

رغم أن الشئ المؤكد هو اهتمام حقي أساساً بفهم المواقف، فإن المؤكد كذلك أنه كانت له القدرة على جعل القارئ يشترك في تجسيد هذه المواقف. ومشاركة القارئ تلك تتحقق من خلال اختيار واع للتقنيات السردية، ومن خلال التناوب بين ضمير المتكلم والغائب، ومن خلال الجمع الفعال بينهما.

ومن خلال السرد بضمير المتكلم، وفي تطابق مع الراوى، يعيش القارئ حقيقة الموقف وليس النظرية، ويترك له الحكم دون تلاعب من قبل الكاتب. في "أم العواجز" يصف الراوى إبراهيم وهو يتسلق الدرجات الأخيرة في سلم الحياة. كان يبيع الفجل على الرصيف، وفجأة يتعرض لمنافسة هائلة من بدر. وبينما كان إبراهيم يتكيف مع هذه الظروف التعيسة الجديدة وصل زوج بدر. وعند هذه النقطة كان الراوى مضطراً أن يغيب نفسه لبعض الوقت. وقف الراوى بدوره، والقارئ كذلك في مواجهة التأثيرات التي وضعتها بدر، وربما آخرون غيرها، على كاهل إبراهيم. لقد أصبح بائع بخور، ثم استبعد بعدها مرة ثانية، ولكنه استبعد هذه المرة من قبل مشعوذ آخر، وما بدا قبل ذلك أنه الدرجات الدنيا في سلم الحياة تكشف عن وهم؛ فلا تزال هناك درجات أدنى. وحيث إن القصة مكتوبة بضمير المتكلم، فإن غياب الراوى نقطة حاسمة لتحاشي الحاجة إلى تفاصيل المراحل التي مر بها

(٤٨) ناس، ص ٩-١٢.

(٤٩) انظر هذا الكتاب ص ١٤.

إبراهيم في تدهوره. كل ما هنالك أن القارئ يلاحظ انعدام قدرة إبراهيم على المعارضة الصامدة في مجتمع لا رحمة في تنافسيته. حتى الشحاذون يتنافسون، وتم إقصاء إبراهيم في النهاية من هذا الصراع، فالصورة الأخيرة التي يراها القارئ في النهاية هي صورة إبراهيم جالسًا على عتبات المسجد. مثل هؤلاء الناس هم في الحقيقة تحت رحمة ربح الحياة، عرضة لأن يتحاشاهم الجميع، تمامًا كما تحاشى القارئ - ومن خلال الراوى - إبراهيم. (٥٠)

في "صح النوم"، حقى هو الراوى مرة أخرى. هو الرجل العارف الذى يراقب من على هامش مجتمعه؛ فالأستاذ يتهمه بأنه يتكلم عن سطح ما يحدث، وليس عن جوهره ولُبّه. ويمكن لحقى - كما فى القصة السابقة - أن يستخدم غياب الراوى ليسمح للأحداث الحاسمة بأن تقع. ويتم استشعار الأثر الكامل للتطورات دون أية فترة للانتقال اللطيف. ونحن نرى فى النهاية أنه حتى الأشياء المهمة الغريبة عن عالم القصة يتم وضعها فى الحسبان؛ فقد أتى بالأخبار من الخارج، وتفضل هذه الأخبار فعلها كمثير متصاعد يؤدى إلى السخط. (٥١)

ورغم أنه لا يمكن وصف أعمال حقى فى مجملها بصفة الوجودية، فإن عددًا من هذه الأعمال يبرهن على العناية بمشكلة الهوية. وهو يحاول أن يحل هذه المشكلة بمحاولة أن يتصور فى نفسه عنصرين متمايزين، على نحو يجعل من الممكن بالنسبة له أن يراقب ذاته الثانية من موقع الراوى، ومن خلال وضع حدود لما يراه، فإنه يقترب من فهم من يكون هو. ولكن المشكلة أننا لا يمكن أن نعرف أنفسنا بمن نكون، بل بمن لا نكون. وهكذا يجد حقى أن "تقنية المراة"، وبرغم ما تبعثه من إنارة، فإنها تجعل القضية

(٥٠) انظر الفصل الثانى.

(٥١) صح، ص ٧٨، ٩٤.

أكثر ضبابية. وفي قصة "مرآة بغير زجاج"^(٥٢) يحكى الراوى قصة اكتشافه لقريته، وكان عليه فى الحقيقة أن يدمره لكى يبقى هو. ومع تقدم علاقته بشبحه، بدأ الراوى يشعر أن عليه أن يصبح طعاماً لهذا الآخر. ومع هذا الإدراك جاء التمرد، ولكى ينقذ الراوى نفسه قام بتدمير هذا الآخر. مرة أخرى، الراوى وحيد، ولكنه مع رؤيته لهويته يرتعب، أكثر حتى مما كان فى بداية البحث عنها. إن قلق الروح الضائعة، وضلالها الكامل يتكشف بوضوح كامل من خلال استخدام ضمير المتكلم؛ لأن هذه مشكلة لابد أن يشترك فيها القارئ من خلال تطابقه مع الراوى، وليس مجرد الرؤية بعينى المؤلف.

ورغم أن حقى يميل إلى تفضيل السرد بضمير المتكلم، فإنه يختار أحياناً منظور ضمير الغائب لما فيه من موضوعية. وباستخدام ضمير الغائب فى "قنديل أم هاشم"، يحافظ حقى على وجود مسافة تفصله عن قصة كان يمكن أن تبدو أوتوبيوجرافية إذا لم تكن هناك هذه المسافة، فيفقد بهذا الأثر الفلسفى اللازم. وفى "عنتر وجوليت" يحافظ حقى مرة أخرى على شمولية المؤلف وعلمه بكل شىء؛ فلكى يقدم صورة واضحة عن خلفيات هذين الكلبين اللذين رماهما القدر معاً، كان لابد للكاتب أن يرتفع على الحكمة حتى يفهمهما معاً وعلى نحو واضح. يجب ألا ينكشف تعاطفه مع أى من الجانبين، إذا كان للمفارقة فى الموقف أن تفعل فعلها.^(٥٣)

وفى بعض الأحيان يجمع حقى بين هاتين التقنيتين السرديتين، على النحو الذى يمكن القارئ من النظر إلى العالم عبر عيني البطل، وقد يؤخذ بعدها لينظر من على إلى عالم فى حالة تخلق. ويمكن رؤية هذا التكنيك

(٥٢) انظر الفصل الأول.

(٥٣) فى قصة "الدرس الأول" يصف رصيف المحطة دائماً بأنه قصير، ولكن عندما تستخدم لوصف حدود عالم يوسف يصبح الرصيف طويلاً: "وراءه وعلى بعد خطوة واحدة، وهى عتبة الباب، حرية الرصيف الطويل" (أم، ص ١٢٢).

أوضح ما يكون في "قصة من سجن"، حيث أحدث حقى قطيعة بين الراوى بطلاً، وبين المؤلف الذى يقوم بالتعليق. والأثر المبتغى هو خلق بعد مزدوج لذاكرة الراوى، وهو ما يؤدي إلى تشكيل الماضى، وتشكيل المبدأ التقيحى الذى يستخدمه المؤلف فى حاضر أبدى. وعندما كان اهتمام عليوى كراوى بالبنيت الغجرية يتنامى، وعندما أصبح وصفه أكثر ذاتية، يتدخل المؤلف ليرسم صورة موضوعية، وليجسد أيضاً شعوراً لا بد أن عليوة لم يتصوره إلا لماماً، ومن المؤكد أنه لم يكن قادراً على تقديمه بشكل مختصر ومحكم. وبعد أن تتضح الصورة تماماً، يسمح حقى للراوى أن يسيطر من جديد لكى يقدم الحدث.

حين ألقت الغجرية بذراعيها حول رقبة عليوى، كان من التشوش بحيث لم يدرك أنها لم تكن شغوفة، ولكن من المهم للقارئ أن يعرف هل فقدت الغجرية سيطرتها بلا مقابل. كل شيء فعلته كان محسوباً، ولكن الراوى كان من السذاجة بحيث لم يكن قادراً على تحليل مشاعره وللتفكير من جديد فى عواطفه التى كانت، ماذا كانت حقاً فى ذلك الوقت، وحين نظر إلى الغجرية للمرة الأولى. للوهلة الأولى لم يجد لها جاذبية يعيها (يخبرنا المؤلف بذلك) ولكن فيما بعد كان يقوم بابتعاث الماضى وكأنه كان مشحوناً بالعواطف. ويضيف المؤلف بعداً آخر يسمح للقارئ بأن يفهم مصدر تشوش الراوى. ويتضح هذا على وجه الخصوص حين يتناول حقى مأزق عليوى المتعلق بمشاعره تجاه الغجرية. ما الذى كان يمكنه أن يفعله فى الانجذاب الذى أحسه تجاه نوع من الأشخاص كان قد تعلم أن يكرهه وأن يخشاه؟ هذا هو التعبير الواضح عن دور المؤلف فى المأزق الذى يواجهه عليوى: انتصار الغريزة - والغريزة الجنسية فى حالتنا هذه - على العقل.

إن حدثاً مثل موت الكلب لا بد أن يقوم بوصفه مؤلفاً عليم؛ لأن العملية التى يرمز إليها هذا الحدث (موت إرادة عليوى) لا يمكن أن تفهمها الذات. ونقاط التحول لا يمكن استيعابها إلا عند النظرة الثانية، حين تستثمر اللحظات

الاعتيادية بالدلالة التي لم تكن لها في الأصل. والمؤلف بتدخله يمكن أن يضيء المناسبة دون أن يضعف من مصداقية السرد.

وفي مناسبة أخرى يتدخل المؤلف ليوضح ما بدا لعلوى غير واضح؛ ففي الصباح التالي لليلة التي قضاها مع الغجرية وجد أن البنت قد أصبحت باردة ونائية. يمضي الوقت، ويوضح المؤلف أنها قد صارت مريضة بسبب طيبة علوى، وبسبب أن هذه النوعية الجديدة من الحياة يسهل التنبؤ بها. لقد اقتيد القارئ ليتوقع تطوراً كهذا من التوضيح السابق للمؤلف، الذي يقول بأن الغجرية لم أشعر بعاطفة بين ذراعي علوى، إنما شعرت بالراحة والأمان.

ويدخل القارئ من خلال المؤلف إلى رأس الغجرية. إنه يستمع إلى رواية سيرة أبي زيد ويشعر بثقل الجو الذي تبعثه الحكاية. ورغم أن علوى بدا وكأنه يستمع، فإن القارئ غير منتبه إليه. الجو الآن ليس أرضياً ومضطرباً، بل جو سحري: إنه عالم يصبح فيه الشعراء هم الأبطال الذين يغنون عنهم، عالم غريب تماماً ومغترب بالكامل.

بعدها، وحين يعاد تقديم الحدث مرة أخرى، يكون الراوى هو المسيطر كالعادة، وينغمس القارئ من جديد في تشوش علوى. ورغم أن قصة فى سجن تبدو وكأنها كتبت فى الأصل من وجهة نظر الراوى، فإن السرد بضمير المتكلم لا يشكل فى الحقيقة سوى ثلث المحتوى. أما الثلثان الباقيان فيزخران قصة رجل بسيط، كان سيفقد من دون هذا المنظور الثانى ما له من مذاق ومن بناء. ويقوم الانتقال من الراوى إلى المؤلف بدوره الفعال بيسر داخل الفقرة الواحدة بحيث يتم تحقيق التكامل الكلى. خذ مثلاً، بعد أن ينغمس المؤلف فى وصف محكم لموت الكلب، يلتقط الراوى الحدث مما يتيح للقارئ أن يشعر بالأثر الذى تركه تسميم الكلب فى علوى. لقد حقق يحيى حقى الألفة مع السرد بضمير المتكلم، وأعانه على ذلك التسويغ النقدى لوجود راوٍ غريب مشارك؛ الراوى المراقب المراقب. وبهذه الطريقة نجا حقى من خطر السرد بضمير المتكلم، وهو الخطر الذى أشار إليه بارت:

حين يروى راوٍ ما حدث له، لا تعود الـ"أنا" الراوية هي نفسها الـ"أنا" التي يُروى حولها.. بعبارة أخرى: لا يمكن لـ"أنا" الخطاب مرة أخرى، أن تكون مكاناً لإعادة استيعاب شخص كان مستوعباً في السابق.^(٥٤)

وفي النهاية يتجمع المراقب والمراقب في صورة عنصر ثالث يظهر، وهو تغير في نظرة الراوى للزمن. عندما بدأ عليوى قصته، كان يستعيد ماضيه، وكانت التفاصيل مهمة، والتوضيحات مطولة. ولكن ما إن مضى السرد أحس الراوى بنقص في اهتمام مرافقه، وبدأت القصة تفقد حداثتها وحيويتها. كان يتذكر بصعوبة، ويمكن للقارئ أن يشعر في السرد بشيء من الملل، بثقل كان ما في القصة من إثارة يخففه للحظات. توقف الراوى عن أن يحيا القصة، مجرد أنه يحكى والقصة تمضى إلى الأمام وتنتهى كما بدأت، بطيئة، ومعقدة، وثقيلة.

ومن المهم أن نلاحظ أنه على الرغم من أن القصص الثلاث في مجموعة "دماء وطين"، تدور في البيئة نفسها، وحول الناس أنفسهم الذين نرى صورهم في الخلفية، فإن كل قصة مختلفة تماماً عن الأخريات، وهو اختلاف تؤكد المسافات المتباينة بين الراوى والحدث. الحدث في "البونسطجى" مروى من منصة لها امتيازها، منصة الغريب المشارك. وقصة في سجن" مروية في صورة "Yam" ^(٥٥) (حكاية طويلة مغزولة من خيوط متعددة). وقصة "أبو فودة" شاهد على انفصال المؤلف تماماً عن الحدث، وليس لمجرد لحظات يتلطف فيها القارئ، ويلقى نظرة على ما يدور من عمل داخل عقل البطل.

(٥٤) رولان بارت: "الكتابة.. فعل لازم؟" ضمن كتاب المحررين آر. جورج وإف. جورج: الماركسية من ماركس إلى ليفي شتراوس (نيويورك ١٩٧٢) ص ١٦٢.

(٥٥) انظر الهامش رقم ١٦ في الفصل التاسع من هذا الكتاب.

الصور

أؤمن أن التشبيه البليغ هو من الأدوات الرفيعة التي يعتمد عليها الأسلوب الفني، وفيه تظهر فلسفة المؤلف في ضم الأشتات المتفرقة المتنافرة في وحدة لها مغزى، هو وسيلة المؤلف في التقريب بين عالم الماديات والمعنويات، هو الدليل على مدى نفوذ نظرته إلى الكون.^(٥٦)

يكتب حقي عن قصائد الجاهلية وصدر الإسلام المليئة بالتشبيهات، فيقول: بعد كانت هناك بعد الكلمة الأولى عادة حروف مثل (كـ، كـ، كـ، كـ)، وعند حقي أن هذا كان لأنه كان من المؤلف بالنسبة للبدو أن يرقبوا الخلاء بعيني الصقر، لدرجة أن كل شيء كان يوصف بالصورة ومن خلال الظواهر المادية الأخرى التي يرونها.^(٥٧) الصور ليست مجرد أداة، بل مقياس لخصوبة الكاتب الروحية والثقافية.. وفي عالم ينذر أن تتقل فيه اللغة بشكل دقيق الظلال الرهيفة للشعور، تساعد الصورة على تحديد ما يجب أن يظل مبهمًا ومتفلسفًا.^(٥٨) الصورة هي المجال اللوني الذي يحتوى كل الدرجات والظلال. والصور ليست مجرد اقتران بسيط، بل بناء مركب يصهر المادة المتاحة في حياة جديدة، وهذه الحياة الجديدة هي الهدف الذي يسعى إليه أفضل الأدب.

(٥٦) خطوات، ص ٢٧٧-٢٧٨. وانظر المصدر نفسه.

(٥٧) أنشودة، ص ٤٩.

(٥٨) بمقارنة القيم المتشابهة في الشعورين، يجعل الكاتب طابعهما الأساسي بالغ الوضوح بضمهما في استعارة واحدة؛ وذلك حتى يزيل عنهما احتمالات الزمن ويربطهما معًا بالرابط التي يصعب وصفها، رابطة من الولاء للكلمات.. إن الأدب الذي يرضى بمجرد "وصف الأشياء" ينقطع بشدة عن تواصل ذاتنا الحاضرة مع الماضين وهو الجوهر الذي تبقى به الأشياء، ومع المستقبل، وهو الذي تحتنا فيه الأشياء على الاستمتاع بالماضي مرة أخرى" إم. بروس: بحثًا عن الزمن المفقود، ترجمة إف. إيه. بلوسوم (نيويورك ١٩٣٢) ص ٢١٨.

وكما يمكن أن نرى فى الجدول رقم (١)^(٥٩)، فإن ما يزيد على ثلث صور يحيى حتى مأخوذ من الطبيعة.^(٦٠) ٣٩,٢ % من إجمالى ٤١٨ صورة تم تجميعها من الأعمال التالية: الفراش الشاغر، حصير الجامع، إزارة ريحة، كنا ثلاثة أيتام، خليها على الله، دمة فابتسامة، تعال معى إلى الكونسير، ناس فى الظل، فجر القصة المصرية، أنشودة للبساطة. ويوضح الجدول رقم (٢) أن أكثر من نصف الصور المستمدة من الطبيعة المشبه به فيها حيوانات: ٢٣,٤ % من إجمالى الصور. وأخيراً يوضح الجدول رقم (٣) الزيادة الكبيرة فى نسبة الحيوانات البرية (الصقور، الذئاب، الأفاعى.. إلخ)

(٥٩) الجدول رقم ١: الصور على وجه العموم

العدد	%
١٦٤	٣٩,٢٣ %
٢٥٤	٦٠,٧٧ %
٤١٨	١٠٠,٠٠ %
الطبيعة	
أخرى	
الإجمالى	

الجدول رقم ٢: صور الطبيعة

العدد	%
٩٨	٥٩,٢٥ %
٤٣	٢٦,٢٢ %
٢٣	١٤,٠٣ %
١٦٤	١٠٠,٠٠ %
حيوانات من حقبة ما	
عناصر الطبيعة	
الحياة النباتية	
الإجمالى	

الجدول رقم ٣: صور الحيوان

العدد	%
٥٦	٥٧,١٤ %
٢٤	٢٤,٤٩ %
٣	٣,٠٦ %
١٥	١٥,٣١ %
٩٨	١٠٠,٠٠ %
البرية	
الأيفة	
الأسطورية	
غير المحددة	
الإجمالى	

(٦٠) "ربما نلاحظ إلى أى مدى توحد الصور الإنسان والحيوان والطبيعة، فتكشف بهذا عن فهم حتى لوحدة الخلق." مصطفى إبراهيم حسين، ص ٩٨.

فى مقابل قلة عدد الحيوانات الأليفة (القطط، الدجاج.. إلخ) والحيوانات الأسطورية (الخنازير الشركسية، والغرفين.. إلخ) والحيوانات الأخرى غير المحددة. وتلقى هذه الإحصائيات ضوءاً كاشفاً على الحيوانات التى يكتب عنها حقى. فبدلاً من أن يستقى حقى صورته من العالم الأليف للحيوانات العائلية، يفضل الحيوانات المتوحشة التى لا تظهر البتة كموضوع مباشر للخطاب. وهى الحيوانات التى يعطيها لونها وخصوصيتها فى المقارنة مثلاً بين تكتيتين للمولوية باقيتين فى إسطنبول وذنب البرص.^(٦١) رجل غنى أجبر على دفع جنيه لقريب له فقير، شعر وكأن جبلاً يحط على صدره، لقد تخيل جيشاً كبيراً يهاجمه ويقطعه إرباً، يشرب دمه، ويأكل كبده وأمعاءه، ويسحق عظامه. بعد ذلك تحول الجيش إلى حيوان مفترس لا حدود لهنهم. وتتصهر هذه الصورة فى النهاية بالواقع، فالرجل هنا فى الحقيقة يوصف وهو يشعر بالألم.^(٦٢) فى "كنا ثلاثة أيتام" تكشف صور الحيوان وبشكل دقيق عن التأثير السيئ للعلاقات الاجتماعية؛ فبعد وفاة والديه يُترك شاب لمسئوليته فى رعاية أختيه، ويعيشون ثلاثتهم فى انسجام إلى أن يلتقوا بجيرانهم وينخرطوا معهم، وفجأة يشعر الأخ بالتهدد من قبل أختيه، فقد أصبحت عيونهما عيون البوم، وأسنانهما أسنان الفأر، ولهما عناد الثور ونزق الجدى. والجيران بدورهم صاروا عقارب.^(٦٣)

من الغريب أن ستة عشر من الصور العشرين التى استخدمت لوصف العيون فى الأعمال المختارة هنا شُبّهت بالحيوانات: الصقور، والنسور، والعقبان، وكلها حيوانات متوحشة. والنظرة مدرك حسى مباشر، فهى فى ذاتها بريئة "وغير أليفة". ويوصف رجل بأنه يبدو وكأنه يذوب فى الكون من خلال نظرتة، ثم يوصف وكأنه يغلف الإبداع فى حضن نسر عظيم. لاحظ

(٦١) دُمعة، ص ١٦.

(٦٢) ناس، ص ٨٨.

(٦٣) قنديل، ص ١٤٥.

النظرة المتوحشة التي تسمح بالانتقال من الذوبان في الكون إلى التناسخ في النسر. الصورتان تنصهران في صورة واحدة، حين يذوب الموضوع الأول في تناسخ الموضوع الثاني، فكأنه نسر خرافي. (٦٤)

أُحس في عامة الناس أن في رعوسهم من وراء أعينهم سداً تصل إليه المرئيات فيصدها إلى حيث أتت وتنطق بها العينان. وهناك رعوس (رعوس الفلاحين) خلت من هذا السد لأنها متصلة بأسرار الكون، فتمر المرئيات بالعيون ثم تهوى في فضاء سحيق ولا تعود، هي عيون الحيوان والفناتين الحالمين وبعض المجاتين. (٦٥)

ومن خلال هذه الصورة ينقل حقي بنجاح، دلالة كل من الفلاح والفنان رؤيته للعالم. فكل منهما يرى بالسليقة وعلى اتصال مباشر مع الطبيعة، وذلك من خلال هذه النظرة الواضحة التي لا يمكن للثقافة أن تلوثها ولحظة الإدراك هي لحظة اندماج كامل بين المراقب والشئ الذي يراقبه. والنظرة هي أداة الاندماج. ورغم أن الفلاح والفنان كليهما لهما جذورهما في الطبيعة، فإن الفلاح - شأنه شأن الحيوان - هو المتلقى السلبي. (٦٦) والفنان هو الفاعل الموجب. ومن خلال هذا الاتصال الحي مع ما هو بدائي في نفسه، (٦٧) يمكن للفنان أن يتجاوز ذاته الفنية، ليحقق بإبداعه درجة من القداسة. ولكن قبل أن تحدث هذه العملية المحفزة، تكون رؤية الفنان هي رؤية الفلاح والحيوان والمجنون. (٦٨) وهذه النظرة ليست مجرد نظرة بريئة، إنها أيضاً نظرة ثاقبة؛

(٦٤) ناس، ص ١١٨.

(٦٥) صح، ص ٦٨.

(٦٦) انظر الفصل الثاني.

(٦٧) انظر الفصل الأول.

(٦٨) ألا تكون قادراً على الرؤية بهذه الطريقة يعنى شكلاً من العمى فـ "لا بصر مع فقد البصيرة". (قنديل، ٧٢).

لأنها لا تمر بمصفاة. ويصف فلوبير بأنه وصل إلى الذروة التي ينظر منها إلى الخلق بعيونٍ نسر؛ فرؤيته تجمع أشياء متباعدة تمامًا، غير أن الدودة أيضًا في قلب التفاحة. إن نظرة كهذه تضم حقا أسرار الكون.^(٦٩) وهنا أعطى حقي استعارته بعدًا ثالثًا يضمن لها حياتها في ذاتها؛ ففلوبير ليس قادرًا على رؤية المسافات المتباعدة فحسب، بل إنه اكتسب أيضًا حدة في الرؤية غير عادية. ويأتي هذا بالضبط من خلال هذه الصورة الممتدة التي ينجز بها حقي الأثر الكامل.

وفي كتابه الأخير "أنشودة للبساطة" خصوصًا، يمكن للقارئ أن يستشعر نبض حياة ثانية يسرى.^(٧٠) فهذه الطائفة من المقالات النقدية حية وتعج بالصور. وكما تطور مفهومه للفنان وللفن، تطورت كذلك حاجته للغة تعبر بشكل مناسب عن تصوره الجديد. وفي المقالة الصغيرة يمكن رؤية هذا الغنى بوضوح وتقديره حق قدره:

وقرأت أخيرًا قصة قصيرة من إنتاجنا الحديث، فأحسست منذ السطر الأول أنني محكوم علىّ بالأشغال الشاقة المؤبدة في سجن طرة، لا أقطع الزلظ فحسب بل أمضغه أيضًا. الكلمات هي التي تبتظ وليست عيني. ثمرة قشرتها من ألف راق غليظ صلب، ونزع كل راق يتطلب مطرقة وجهًا من عضلات القلب والذراع، الاستعارات والتشبيهات مخطوفة غدرا، والخاطف - على خلاف قرنائه - يجمع كل الاختصاصات: فتح الخزائن،

(٦٩) أنشودة، ص ٧٠.

(٧٠) انظر أيضًا خطوات، ص ٢٣٧-٢٤٩. لأن مقالاته مكتوبة بعد ١٩٥٩؛ فالمقالات العشرون الأولى مكتوبة بأسلوب مباشر، ولا يحاول حقي أن يخلق تأثيرًا ما؛ فالمهم بالنسبة له هو الوضوح بحيث يكون متأكدًا من حدوث التواصل. وفي الصفحات العشرين الأولى هناك صورة واحدة فقط، وهي على ذلك صورة جافة؛ فتناوله على سبيل المثال للنقد الأدبي مثل قيام تاجر بجرد تجارته.

وتسلق مواسير المياه، والقبض على الدجاج، وتعبئة الغسيل من على الحبل، ولو لم يجف بعد، ولمّ الحبل النحاسية، ولو بزفارتها، ونشل المحافظ وأقلام باركر، وتدلية التليفزيون والراديو والنجف من الشباك.. أما الكلمات فاجتماع خصوم في قيد واحد، كل لفظ يئن من الإرهاق، مكتف بأغظ الحبال، وكل معنى يصرخ طالباً الحرية والانفكاك من الدور المفروض عليه قسراً. رجل فيلسوف يقوم بدور المهرج ورجل مهرج يقوم بدور الفيلسوف. هذا كاتب يفحت بئراً للبحث عن ماء يرتوى منه، سحره هبوطه شيئاً فشيئاً في أغوار الأرض، فإذا به قد نسي الماء وانتشى بالفحت وحده، أصبح الغوص همّه الوحيد.. وبدلاً من أن يهتف لنا وهو غائص درجة بعد درجة: بشرا، كمن قد اقتربت من الماء، كان هتافه: صبراً، لا يزال بعد العمق عمق، انظروا إلى جمال باطن الباطن.

ومع ذلك، أحسست أنني لابد من أن أقرأها مرة أخرى، فهي تتحداك، وهذا هو جواب التحدي. في المرة الثانية هو رجل يريد أن يحكى لى حكاية ونحن نسير معاً، فإذا به لا ينطق بكلمة حتى يستوقفني بشد ذراعى ونخس كتفى بإصبعه وخبط بطنى بكوعه وجذب تلايبى بيده ويقول: اصح، انتبه. افتح عينك وأذنك، وخذ بالك من هذه الكلمة، وقارنها بالتى قبلها، وتهاياً لتلقى التى بعدها، وإياك أن تغفل عن الخيط غير المرئى الذى يخرج منها ليتطوح فى الهواء مسافة أربع صفحات ليسقط على كلمة لا تزال عندك الآن فى عالم الغيب، ولكن حين تمر بها ستعرف أنها مربوطة بالكلمة التى وقفنا عندها.

هذا دأبه عند كل كلمة. أصبح المشوار سلسلة من الوقفات فلا أنا أماشيته مشيته ولا هو يماشيني مشيتى. حالة كان ينبغى

لبافلوف أن يدرسها أثناء بحثه عن الأمراض العصبية وردود
الفعل المشروطة وغير المشروطة في إنسان جعله هذا العالم
النفساتى مادة بلا نفس.. حقا إنه جدير بأن يكون له ركن فى
أحد متاحفنا، على شرط أن يوضع داخل بدلة حديدية من ساقه
لرأسه، كفرسان زمان، قناعها يغطى وجهه أيضا، ويكون
قابضاً بيده على مثقاب كبير، من مخلفات مشروع "موهول"
الذى أرادوا به الوصول إلى قلب الأرض.. ويكون واقفاً على
قاعدة من الجرانيت الخام، لأسنانه الغليظة بريق سن الإبرة
وشكتها. (٧١)

وفى نوبة من الصور التى تتراكم الواحدة بعد الأخرى، يصبح القارئ
مدركاً تماماً لمأزق الأدب المعاصر. وتاماً كما تتوالى هذه الصور وراء
بعضها فى فوضى (شذر مدر)، فكذلك تكون الأفكار غير المحتملة التى
يراكمها الكاتب الحديث إلى جوار بعضها. الفارق أن صور حقى يشدها إلى
بعضها البعض وحدة الموضوع، وهو صعوبة قراءة الأدب المعاصر. يبدو
الكاتب وكأنه يحكم على القارئ بمهمة شاقة، ثم بعدها تصبح الكلمات هى
السجان.. ثم تلقى العقبات وتظل فى انتظار كلمة السر لحلها. هذه الكلمات
ليست جزءاً من تعبير مترابط، كل كلمة محكوم عليها بالعزلة، تأمل فى أن
تتكامل مع غيرها ولكنها تفشل، تأمل فى أن تكون جزءاً لا يتجزأ من معنى
أكبر. يصطدم حقى بالمؤلف الذى يمضى فى طريقه تاركاً رفيقه وراءه.
وفى النهاية يصبح الكاتب - كما كانت الحال مع القارئ - جزءاً من فحوى
"الكلمة". الكاتب مثل كلماته، يصعب الوصول إليه، ويجب أن يوضع على
شاشة عرض فى متحف، فى بدلة حديدية من ساقه إلى رأسه، ولا يمكن
اختراقه؛ فكل ما يمكن أن يصل إليه القارئ هو لمعان أسنانه. إنه بعيد عن
الاتصال بالعامّة؛ إذ يبدو كأنه على قاعدة من الجرانيت. الكاتب والقارئ

(٧١) أنشودة، ص ٦٢-٦٤.

والنص، كل هذا اندمج في الصورة، وما يبدو هناك هو غياب واضح للسيطرة.

وفي مناسبة أخرى، تُشَبَّه اللغة في يد الشخص "الذي يرسم طريقه في الحياة" بمصّ عود القصب الجاف؛ فأعز ما في يد شخص كهذا، يتسرب من بين يديه كما ينسرب الماء في منخل. إن رجلاً كهذا يوزن بدرعه الثقيل؛ فرغم أنه يصبح وكأنه بطل على الأرض، فإن حياته تمر مثل حياة حيوان دون الدخول لمرة واحدة إلى ميدان المعركة. وقد تنتهي المعارك، وهي تنتهي فعلاً، ولكن ليس لأشخاص ما قد كسبها. إنما هي تنتهي لأن على المقاتلين أن يتعلموا العيش معاً؛ فالإنسان يرى الحياة كأنها أمر مقضى به فعلاً، ولا داعي للاستمرار في القتال. والكأس الذي يشرب منه المقاتل كأس مرير، لا يحتوى إلا على حثالات فاسدة. هنا نرى قائمة من الصور، ومن الواضح أن كل صورة منها تسعى إلى الصورة التي تليها من خلال التداعي، وبقليل من الترابط.. ورغم أن هذا سيؤدي في العادة إلى خطأ ما، فإنه يخدم هنا غرض حقى ؛ لأنه يكشف عن غموض اللغة في القصص المعاصر. (٧٢)

في التصور المثالي، لا يكون الفنان شخصاً مشوشاً على النحو الذي تم تصويره هنا؛ فالفنان فرع شجرة يمكن رؤيته، وجذوره ضاربة في العمق بحيث تتصل بالإنسان البدائي. إنه أم تحتضن رضيعها في استمتاع غامر تطمس كل ذكرى عن آلام المخاض. إنه الشخص الذي لا يخرج دلوه فارغاً أبداً من بئر الحياة؛ فقلمه هو البوق في يوم النشور. هو الإسفنجة التي تمتص كل ما تسمع وترى، هو كاميرا بلا غطاء على عدساتها. قصصه رصاصات تتطلق من القلب. هو طريق العبور للبيت العربي، يقود الضيف إلى أفنية لا يتوقعها. يزيل حجب الضباب ليكشف عن الصورة الكاملة التي تحدثها الروح حدساً. (٧٣)

(٧٢) عطر، ص ٧-٨.

(٧٣) نفسه، ص ١٨٨. أنشودة، ص ٨١. دمة، ص ٥. أنشودة، ص ٨٠. نفسه،

وأحياناً قد يملأ حقى قصة ما بصور كثيرة، بحيث تبدو متضخمة وتغدو طنانة، فعصارات هذه الحياة المتناهية الصغر تنز من كل الأركان، وذلك كما فى "الفراش الشاغر":

الوالج فى شارع الريحان من ناحية ميدان الإمامين تمر يده
الشمال بعد خطوات بدكان صغير قد لا تلاحظه عينه وهو ماض
فى سبيله أمام صف من دكاكين فقيرة متلاصقة متشابهة
تحاذى الرصيف المقشور الضيق فى استقامته ودورانه، فهذا
الدكان مضيع هو وإخوته فى عتمته غلالة من هواء رث
نسجها عنكبوت مات فى وقت غابر فعشش فيها من بعده الأمن
والرزق والنعاس والزمن المشلول. (٧٤)

وبعد المقدمة الرهيبة لشارع الريحان (٧٥) والإمامين (٧٦) فى السطر
الأول، يرتسم الجو؛ فالشارع فى الحقيقة ميت، ومدفون تحت غلالة من
الظلام يسبح فيها العنكبوت منذ زمن بعيد، لدرجة أنه حتى الزمن تجمد به
وعشش فيه. والجزء الأخير من الصورة يأخذ القصة إلى منطقة أخرى، لا
منطقة العالم الحقيقى للناس، بل فضاء خارج الزمن، حيث لا تتم رؤية
الأشياء بقدر ما يتم الإحساس بها، وحيث يكتسب غير المحسوس (أى
المفاهيم المجردة، مفاهيم الأمن، والرضا، والكسل، والزمن) يكتسب تجسيده

ص ٩٣. خطوات، ص ١٤٧. نفسه، ٢٤٦. عطر، ص ١١٢.

(٧٤) الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص ١٦١.

(٧٥) خارج القرافة، مدينة الموتى فى القاهرة يلف الريحان فى أوراق الخوص ويبيع
لأولئك الذين يأتون لزيارة الموتى. ويوضع الريحان بعد ذلك على القبر، وهى عادة
فرعونية لا تزال تمارس حتى اليوم. انظر قوله مثلاً: "ليس بين الأيام عندهم يوم
لطلوع القرافة، لا خميس ولا أربعين ولا طلعة رجب ولا العيد. لا خوص ولا
ريحان" دمعة، ص ٢٤.

(٧٦) الإمامين تشير إلى المقبرتين فى القرافة، الإمام الليث والإمام الشافعى (مقابلة،
القاهرة ٢٣ مارس ١٩٧٩).

فى صورة الموجودات المادية التى تسكن هذه السرمدية المظلمة. والدكان لا مكان له هنا، إنه خطأ، وبعدها تأتى ثلاث استعارات: دمل فى خد أسيل، مومس بين حرائر، مجزوم بين حريم أمير شرقى. والتعارض المقدم داخل كل استعارة هو الذى يؤهل القارئ لما سيأتى؛ فهذا الدكان محل حانوتى. وهذه الصور أكدت للمؤلف فهم قارئه. أما وقد هيا المؤلف الجو، فإن بإمكانه الآن أن يعرض القصة. إن الحالة المتولدة عن الحضور المنحوس للhanoutى تطفى على كل شىء. ويكتسب غير المحدد - كما كان الأمر فى البداية - تجسده فى صورة باذنجان مخلل فوق دكان خضار، وكأن كل باذنجانة أجهضت بذر أمعائها. ومن غير تشوش يستأنف حقى وصف الزبائن بأفواههم التى تتحلب للمنظر اللذيذ، وكان لهم صلة قرابة بالرخمة والضبع.. وهذه الصور سيتم تقديمها بصورة مجسدة فيما بعد ومن خلال الحدث.

ستتوقف عربة مرة أو مرتين فى الشهر، خارج البيت المقابل لمحل الحانوتى وتلفظ راكبها. والسيارة تشبه بحبلى اختنق داخلها جنينها. وراكبها الغريب - "الجنين الميت" - هو عم البطل الذى يسمح له بين حين وحين، بالخروج من ملجأ المجانين مصحوباً بمرض رجل. وهو يشبه بجثة، وهذه الصورة ستبقى النهاية، حين يسيطر ابن الأخ المحب للجنث على السرير الذى يحتله عمه فى المستشفى. ويتم تقديم البطل بعد ذلك فى جو مشحون بكل ما فى النبوءة من رهبة؛ فإخفاقاته المتهدة فى الحياة تصل إلى ذروتها فى رغبته فى العثور على زوجة بريئة براءة كاملة يمكنه هو أن يشكلها، ومن خلالها قد يستنفد رغبته بكاملها. وقد خاب أمله حين تزوج من شابة مطلقة من صعيد مصر؛ فنظراتها المتواضعة وعيونها المسبلة فى لقاءهما الأول أعطت فكرة خاطئة عن رغباتها العارمة، وهى الرغبات التى انتقلت مما هو بهيمى إلى ما هو شيطانى. وتستأنف الصورة فى وصف الشاب الذى امتصت روحه منه (نفهم أنه امتصها الشيطان)؛ فقد أصبح جثة يحركها زنبرك. وكأن الغرغرينة قد أكلت من تحت الجلد كل لحمه. لم يعد يجرى فى

شرايينه دم بل حنظل. وحين تركته زوجته بعد ليلتين تنقل بين المومسات بحثاً عن شريك سلبى، ولكن كل هذا بلا جدوى. لقد بدا أن كل علاقة تتطلب منه شيئاً روحياً، شيئاً لم يعطه ولن يستطيع أن يعطيه. بعدها أصبح يهتم بصبي الحانوتى، ورافقه فى كل جولاته فى تغسيل الموتى. وتأتى الذروة - التى كان القارئ قد توقعها من البداية بسبب طبيعة الصورة - حين يخبر صبي الحانوتى الشاب عن العروس الصعيدية التى ماتت فى الليلة السابقة مباشرة على زفافها:

وتسلل فى جوف الظلام شبهان: وحش مفترس يهضم الزلط،
وروح تحطمت وتعفت وغابت عنها رحمة الله! (٧٧)

الرغبة الملحة من قبل البطل فى الاستسلام الكلى لموضوع رغبته، جعلته يسعى إلى الإشباع الجنسى مع جثة. (٧٨) وفى اليوم التالى تم إيلاغ عائلته بأن فراش العم فى المستشفى قد أصبح شاغراً (من أجل ابن أخيه، كما سيفهم القارئ).

غير أن الحياة الأخرى التى يستدعيها حقى ليست قاسية أو رهيبة على الدوام، وإنما هى فى بعض الأحيان تكون أيضاً غامضة، باطنية. والوصف التالى يقدم للقارئ صور حقى عن الموسيقى:

إن كانت فى الحياة ساعة صفو فهى هذه الساعة: النفوس فى
نشوة، خلت عنها همومها، الجباه مضيئة، والعيون لامعة،
والقلوب متطهرة. (٧٩)

الصفو، النشوة، السلام، اللمعان، التطهر: كلها مصطلحات تستخدم

(٧٧) الكاتب، أبريل ١٩٦١، ص ١٧٥.

(٧٨) حقيقة أن الجثة كانت لعروس صعيدية حقيقة دالة؛ فقد كان فى هذه المرة متأكداً من الاستسلام من قبل بنت صعيدية وعلى خلاف ليلة زفافه الأولى.

(٧٩) تعال، ص ٧.

للتجربة الصوفية. والموسيقى آلية للتحرر من هذا العالم والدخول فى بعد آخر:

الصالة كلها كأنها انفصلت عن الأرض. وكل إنسان فيها كأنما انفصل عن حياته.^(٨٠)

ويجب الإشارة أيضاً إلى أن الانفصال مقبول عمومًا كمتطلب أساسى للتجربة الصوفية؛ فالانفصال عن الحياة انفصال كذلك عن الموت ورعبه؛ حيث إن جزءاً من تعريف الحياة نفسها الخوف من انتهائها. الانفصال عن الحياة إذن علامة على سرمدية اللحظة الصوفية. وسيصبح هذا أوضح فى توسيع الصورة على النحو التالى:

أغرقته (التجربة) فى غيبوبة هى الحضور بعينه. استتارت بصيرته وصدق إحساسه.^(٨١)

هنا لحظة الفهم الحقيقية التى انجذب إليها كل المتصوفة؛ ففي حالة السرمدية هذه يصف حقى موسيقى فاجنر وهى تعصف بالمستمع إلى شاطئ بحر هائج تهدر أمواجه، كل موجة مختلفة، سريعة الزوال، لكنها تحتوى عمراً بأكمله.^(٨٢)

سواء كانت الصورة رهيبة، أو صوفية، أو من الطبيعة، وأياً ما كان غرضها النهائى بالنسبة لحقى فى أى سياق محدد، فإن البناء يجب أن يكون من التأثير ومن الغنى بحيث يشى بشىء وراءه، من دونه يفقد طابعه الغامض.

(٨٠) نفسه، ص ٢٨.

(٨١) نفسه، ص ٣٠.

(٨٢) نفسه، ص ٣٢. وانظر قوله أيضاً: "وتقل هذا الجو على الربابة، فهى تثن بصوت متشابه، ووقف العالم كله فى ناحية، والربابة فى ناحية أخرى" (دماء، ص ٩٨).

العامية: أداة أدبية

ربما اتحد أهداف أعضاء المدرسة الحديثة بشكل جيد، وذلك فى استهدافهم خلق أدب وطنى. ولكن المؤكد أنهم لم يتحدوا فى المنهج. وكان هذا صحيحاً فيما يتصل باللغة على وجه الخصوص. هل يجب أن تستخدم العامية فى الحوار، وهل يمكن للفصحى أن تلائم الواقعية التى يقتضيها الأدب الجديد؟^(٨٣) والحق أن هذه كانت المشكلة الكبرى الفريدة فى الأدب "الواقعى". لم تكن المشكلة فحسب كيف تكتب هذه اللغة المنطوقة، كانت المشكلة أيضاً متى يجرى استخدامها.^(٨٤) ورغم أن عيسى عبيد قد استخدم العامية فى الحوار ليضيف الحيوية على النص، فإن حقى يتهمه بالفشل فى التطبيق الكلى الناجح للعامية. ويعزو حقى سبب الفشل إلى تركيز عبيد العام على شكل العامية، وهو ما قاده إلى عدم الالتفات للسياق بما فيه الكفاية.^(٨٥) وكانت مشكلة العامية الأخرى هى ما إذا كان يجب أن تستخدم فى المونولوج الداخلى فى المسرحيات على سبيل المثال.^(٨٦) مشكلات كهذه كانت هى

(٨٣) قال حقى إن الكتاب الشبان باستخدامهم للكلمات التى استخدمها المتنبى وشوقي كانوا سيصبحون جزءاً من التراث، جزءاً من شىء أعظم من ذواتهم الفردية. (عطر، ص ٣٣).

(٨٤) انظر شارلز فيال: اسم البحث بالفرنسية، ص ١١٣-١٧٤. وقد مر لاشين بمراحل ثلاث فى استخدامه للعامية: (١) كان كل الحوار بالفصحى. (٢) استخدمت العامية فى الحوار وفى السرد كليهما، وكتبت كما تنطق. (٣) عودة إلى الفصحى كما فى حواء بلا آدم. (النساج: تطور فن القصة القصيرة فى مصر، ص ٢١٥-٢١٦). ووفقاً لحقى، فإن لاشين كان أول من حاول وتناول مشكلة تمثيل القاف فى "سخرية الناي"؛ فقد استخدم الهمزة، رغم أن هناك بعض الاختلاف كما يمكن أن نرى فى المثال القالى: "أسيب بنت زى دى تطلع فى دلوقة فى البرد اللى يسف المسمار" (ص ٢٢، وانظر إلى قوله مثلاً: دلوقة)

(٨٥) فجر، ص ١٤٣.

(٨٦) انظر مثلاً مجلة الهلال، ٧ يولية ١٩٤٩، ص ١١٠-١١٧. وقرأ مناقشة لاستخدام العامية قام بها كل من هيكى، والعقاد، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور. وقد اتفقوا حول استخدام العامية فى المسرحيات، واستخدام الفصحى فى الموضوعات العامة.

المشكلات المتكررة التي واجهها الوطنيون في العشرينيات عندما حاولوا خلق أدب أصيل ومتفرد تتجاوز حدود الموروث الكلاسيكي والأنواع الأدبية المستوردة.

ويبدو أن سياسيين من قبيل عبد الله النديم، كانوا أول من أشاع إدخال العامية في الأعمال المكتوبة؛ ذلك أن مباشرتها وطبيعتها حطمت الحواجز التي فرضتها الفصحى بين المتكلم وبين كل جمهوره باستثناء القلة المتعلمة.^(٨٧) ومن كتاب القصة الأوائل في القرن العشرين الذين استخدموا العامية يستشهد حقى بمحمود طاهر حقى (عمه) ولاشين، ومحمد تيمور، وهيكل، رغم أنه يتهم تيمور بترجمة الأفكار الفصيحة إلى حوار عامى مكتوب (فى مسرحية طبيب المركز على سبيل المثال).^(٨٨)

ورغم أن حقى كان مؤيداً متحمساً للفصحى، فإنه سرعان ما أدرك أن الاستخدام الحكيم للعامية أصبح لا غنى عنه للأدب، وخصوصاً الأدب الملتزم^(٨٩). ولكنه فكر أن من الضروري أن يخط قائمة بالأصول الواجبة لاستخدام العامية فى الأدب. أول هذه الأصول أن اللهجة يجب استخدامها حين لا تستطيع الفصحى أن تعطى المعنى والإيحاء الدقيق المبتغى من كلمة معينة؛ إذ لا ينبغي أن تكون العامية مهرباً سهلاً للكاتب

(٨٧) عطر، ص ١٢٥. كانت مجلة النديم "التكيت والتبكيت" تكتب بلغة قريبة إلى العامية يسمح بها النحو الفصيح.

(٨٨) خطوات، ص ١٢. كانت مسرحية تيمور "عصفور فى القفص" قد كتبت بالفصحى، ثم نقلت فيما بعد إلى العامية. وقد كتب أخوه محمود "المخبأ رقم ١٣" عام ١٩٤٩ بالعامية والفصحى، نسخة لخشبة المسرح، والأخرى للقراءة، وكتب توفيق الحكيم مسرحيته "الصفقة" عام ١٩٥٦ بطريقة يمكن معها أن تقرأ بالفصحى أو بالعامية. وبعد انتقاد رواية محمود أبو طائلة "سر المرأة المجهولة"، يعود حقى على كل حال ويمتدح استخدامه للعامية (خطوات، ص ١٣٥).

(٨٩) قنديل، ص ٤٥. وانظر أيضاً خطوات، ص ٢٠٠.

أو للقارئ.^(٩٠) والثاني، أن شكل الكلمة العامية يجب أن يكون قريباً إلى الفصحى. والثالث، أن الكلمة أو العبارة العامية يجب إدخالها في الجملة بالضبط في المكان وبالطريقة التي يستخدمها بها الناس، وليس فرضها على أصول النحو (المتنى، وجموع التكسير.. إلخ). والرابع، أن تقاليد العامية يجب أن تتبع (من ذلك مثلاً الباء التي تسبق الفعل المضارع، والشين التي تأتي بعد الفعل لتدل على النفي). وأخيراً وهو الأهم، أن التعبير العامي يجب أن تكون له نفس السمات نفسها والشحنات نفسها التي للتعبير الفصيح إن لم يكن أكثر.^(٩١) يجب لهذا التعبير أن يكشف باستخدامه عن ذوق رفيع، وعن مهارة المتكلم وأصالته، ومن ثم يكشف عن مهارة مستخدمى العامية جميعاً وأصالتهم. وكما قال فيال، فإن هذه القاعدة الأخيرة تبدو وكأنها تسوغ عدم الاتساق في القواعد الأخرى وتطبيقها.^(٩٢) وهنا ظهر السؤال: وما معيار

(٩٠) عنتر، ص ٩. وفي مقدمته لكتاب أنشودة البساطة يقول حقى إنه حينما طلب منه المساهمة في مجلة "التعاون"، قيل له إن قراءها يتألفون أساساً من الفلاحين أعضاء الاتحادات الزراعية. ورغم أنه أغرى بكتابة مقالاته كلها بالعامية، فإنه قرر في الحقيقة أن احترام مواطنيه من القراء يقتضى الابتعاد عن مثل هذا النهج في صورة من صور الكتابة، فالكاتب يجب ألا يشعر أبداً أنه ينزل إلى مستوى قرائه (ص ٧) وانظر طه حسين في "خصام ونقد" حين يكتب عن الاستجابة السلبية من قبل القراء تجاه الصحف المكتوبة بالعامية (ص ١٨١).

(٩١) يشعر حقى أن العامية لها موسيقى معينة، وفيها جموح، وأن شخصاً مثل جاهين يجعلها تبدو وكأنها سوناتا تعزف بقيثارة من صنع ستراديفاريوس (عطر، ص ٧٩-٨٠).

(٩٢) شارل فيال: "أفكار يحيى حقى حول اللغة" ضمن "Revue de l'Occident Musulman et de la Mediterranee" 1973، ص ٤١٤.

وفي إحدى المناسبات استخدم حقى السابقة "بـ" مثل "بيقولوا" (عنتر، ٩٧) و "بياكل" (نفسه)، كما أنه استخدم اللاحقة "ش" مثل "ما يكونش" (نفسه، ص ٢٣) و "ما كدبش" (نفسه، ص ١٢٢) و "ما تزعلش" (نفسه، ص ١٢٣)، وأحياناً يغير الهمزة إلى ياء، ومن ذلك مثلاً "زباين" بدلاً من زبائن (أنشودة، ص ١٧) و "جراير" بدلاً من جرائر (حقيبة، ص ٤٩) و "جناين" بدلاً من جنائن (أم، ص ٥٧) والثناء تتغير أحياناً إلى تاء، ومن ذلك مثلاً "كرات" بدلاً من كرات (ناس، ص ٦٠)، و "تالت" بدلاً من ثالث (فكرة، ص ٢٤).

الذوق الرفيع؟ الحقيقة أن مناقشة حقى لمهارة العامية تبدو متناقضة مع هذه الفرضية؛ فقد قال حقى إن العامية بها كلمات وتعبيرات كثيرة للضعف والأخذ بالتأثر، بينما تحتوى على تعبير واحد فقط للغفران، وهو "المسامح كريم".^(٩٣) إن الأخذ بالتأثر مثل جنين ينمو فى رحم، أو مثل دجاجة ترقد على بيضها، لا شىء سيلهيها عن بيضها حتى يفقس. وحين يذهب الرجل الذى يسعى إلى الانتقام إلى العمل فى الصباح، يجب ألا ينسى ضعفه فى بيته، عليه أن يخفيها فى مكان لا يحلم أحد برؤيته، يخفيها تحت ضرسه. لقد أصبحت الضعيفة مثل مضغ التبغ، فالقم يتحلب، واللعب يمتلى بالمتعة، ولكن الشفاء لا تتلمظ. لا شىء يكشف؛ لأن المتعة فى فكرة الانتقام متعة شديدة الخصوصية، فهي حتى يمكن أن تكون فى الجيب. وإذا كان لابد لهذا الرجل أن يلتقى بضعفاته فى الشارع وخطته لم تصل بعد إلى شكلها المثمر، فإنه سيهنئه تهنئة حارة، ويبتسم للحظة، لأنه لا يزال هناك مزيد من الوقت. وتفسير حقى لهذا أن العامية "تحوم حول الموضوع" فى محاولتها للتعبير عما هو طيب، ولكنها تصبح مأكرة وبارعة حين تعبر عن الأشياء غير الطيبة.^(٩٤)

لا يستخدم حقى العامية فى كل حواراته، وإنما يقدمها أداة تساعد فى خلق الجو؛ ففي "قنديل أم هاشم"، وحين عاد إسماعيل من إنجلترا ووصل إلى بيت والديه، صاحت فاطمة: مين؟^(٩٥) هذه الكلمة العامية البسيطة تدخل فى أخرج اللحظات؛ ذلك أن العامية بالنسبة للمصرى المغترب لها هذا الرنين السحري.^(٩٦) فيما بعد، وعندما أدرك إسماعيل أن فاطمة عولجت بزيت القنديل طول فترة غيابه، فقد أعصابه، وصاح فى أمه بالعامية غاضباً، ولكنه

(٩٣) الكلمات التى لها معنى طيب ومعنى سيئ فى الفصحى تفهم فى العامية بمعناها السلبى فقط (ناس، ص ١٢٣).

(٩٤) نفسه.

(٩٥) قنديل، ص ٩٤.

(٩٦) عنتر، ص ١٠٠.

حين بدأ فى الكلام عن خططه العلميه عاد إلى الفصحى. إن القطع يحدث فى الجملة الواحدة نفسها:

أهى دى أم هاشم بتاعتكم هى اللى ح تجيب للبننت العمى، سترون كيف أداويها فتتال على يدى الشفاء الذى لم تجده عند الست أم هاشم.

والرد بالعامية من قبل والدته، هو محاولة لاسترضاء إسماعيل. وفى النهاية يتدخل والده بالمسافة والقيد والأسى الذى تصنعه الفصحى. وحين يحطم إسماعيل القنديل، يتدخل الشيخ درديرى فى اللحظة التى يتجمع فيها الحشد لمهاجمة إسماعيل، ويوضح بالعامية أن إسماعيل "من حنّتنا". من المهم فى هذه الظروف رسم جو محلى تمامًا. وحين دخل إسماعيل مسجد السيدة زينب فى رمضان كان يأتى فى ذلة، وكانت الكلمات التى وجهها للشيخ درديرى بالفصحى. لكن رد الشيخ عليه كان بالعامية، وكأنه كان يحذف المسافة والقيود التى تفرضها الفصحى، وكان يرحب بحرارة بعودة إسماعيل من جديد إلى الجماعة وبلغة ماضية.^(٩٧)

وفى "مخلوق غريب" تستخدم العامية مرة أخرى أداة لخلق الجو المطلوب؛ فوالدة ميمى - حتى وهى تتحدث إلى ابنها - لا تستخدم العامية. ومع ذلك، وحين قدمت ميمى الحلوى لعمها، قال لها: "دى علشانك"^(٩٨) وبساطة هذه العبارة العامية تقف فى مقابل اللغة الرسمية التى رسختها تفاصيل من قبيل لغة الأم مع ابنها.

ليست العامية مقصورة على الحوار على أى حال؛ إذ يمكن أن تدخل فى السرد. قليل من الكلمات العامية المناسبة، ويتخلق جو مختلف. فى قصة "الدرس الأول" تدخل كلمات "الشمال" و"الجنوب" ولكن باسم "قبلى" و"بحرى".

(٩٧) قنديل، ص ٩٩-١١٨. وهناك مثال آخر على مزج العامية بالفصحى فى الحديث نفسه يمكن أن نجده فى قصة "تنوعت الأسباب" (أم، ص ٧٣).

(٩٨) ناس، ص ٩٢-٩٤.

وكلمات مثل "بلاص" و"حلة" يتم استخدامها بكثرة، وهى كلمات تبتعث صوراً مرئية، فتخلق جو الريف المصرى الخالص. ومن الأشياء المثيرة أيضاً مناقشة حقى لأطعمة مثل "مسلى" و"فسىخ"، أو لملبوسات مثل "لبدة" و"زعبوط"، أو لصيحات الباعة المتجولين مثل "قوطة" و"قراولة".

يستخدم حقى كلمات وعبارات عامية كثيرة فى متن نصه، وحيث لا يجد بديلاً فصيحاً ينقل بالضبط المعنى المطلوب.^(٩٩) من ذلك مثلاً كلمة "شملول" و"تسلق" و"قرفش" و"عمال الدريسة" و"خوصة".

وقد نبه حقى إلى أن استخدام العامية بشكل ناجح يتطلب مهارة كبيرة. وينبغى ألا تغطى الفصحى حقها، كما أنه يجب أن يتم الإبقاء على المسافة بين هاتين اللغتين بلا خداع ولا قيود. إن الدمج الخطر للفصحى فى العامية يمكن رؤيته فى رباعيات جاهين، ولكنه كان فى هذه الحالة علامة على براعة الكاتب. ويزعم حقى أنه لم يدرك فى البداية أن الرباعيات مكتوبة بالعامية.^(١٠٠) وقد يلاحظ القارئ هنا مرة ثانية كيف يعتمد حقى على الإجماع لى يصدر حكمه.^(١٠١) وفى الوقت الذى قد يشكل فيه هذا بالنسبة لكتاب آخرين أقل موهبة وأقل شهرة مزلقاً خطراً، كان إنتاج حقى من غير شك ذا قيمة كبيرة؛ ومن ثم فقد أصبح هذا الخطأ فضيلة؛ فليس هذا فى خطورة تقديمه للغته فى صورة "غير مستقرة".^(١٠٢)

(٩٩) قال لويس عوض إنه حتى لو وجد حقى مثل هذا البديل فمن المحتمل ألا يكون مألوفاً لدى القارئ العادى، ومن ثم فإن الكاتب فى هذه الحالة لن يكشف عن الحياة بشكل مقنع. (الأهرام، ٦ يوليو ١٩٦٢) وقالت نعمات أحمد فؤاد بأن حقى لا يهتم ما إذا كان يستخدم كلمة عامية أو كلمة فصيحة ما دامت فى مكانها الصحيح. (قلم أدبية، القاهرة ١٩٦٦، ص ٣٤١). وقال عبد الحميد إبراهيم يعرف بالضبط متى وأين يضع عبارة عامية (يحيى حقى وفيض الكريم، مجلة الزهور، أبريل ١٩٧٣).

(١٠٠) عطر، ص ٧٧-٨١.

(١٠١) انظر الفصل الأول.

(١٠٢) فجر، ص ١٦٣.

التعريب

أما وقد أسس حقى الجو المصرى الحقيقى، فإنه قد يقوم أحياناً بإدخال كلمة، إما أنها قد تقدم ببساطة وبإحكام فكرة يكون من الصعب جداً التعبير عنها بالعربية،^(١٠٣) أو أنها قد تستخدم لإحداث صدمة لدى القارئ. فى "خليها على الله" يصف حقى الثورة التى وقعت فى حياة فلاح غنى حين زاره مفتش من وزارة الداخلية. كان قد تم التنبيه عليه قبلها أن شخصاً كهذا لابد من الترفيه عنه بـ "بروتوكول" و "إيتيكيت" مناسب. وكان الأهم من هذا تقديم مشروبات كحولية مناسبة: "أوبرتيف" من "فرموت" و "سينزانو" وارد إيطاليا، يليه النبيذ الأحمر المعتق وارد فرنسا، وبعدها النبيذ الأبيض وارد بلاد "الراين" فى "ألمانيا"، بعدها "الشامبانيا" الفرنسية، ومع القهوة "الكونياك" و "الليكور". هذه هى "الهاى لايف" الغربية بالنسبة لفلاح مسلم. إن القائمة التفصيلية بمشروبات محددة التى تستحضر صوراً من المجتمع الأوروبى المعقد، تبدو غريبة حتى بالنسبة للقارئ الغربى. هنا فلاح كان فى الماضى مسلماً متديناً، لم يترك يوماً إلا وأدى صلاة الفجر فى المسجد، بعدها ومع مجئ المفتش دخلت الأفكار الغربية بيته، فأربكت طريقة حياته المعتادة؛ فمات مخموراً.^(١٠٤) وهذا الارتباك يتم تقديمه صوتياً من خلال إدخال أسماء أجنبية وأسماء أنواع من الكحول أجنبية فى نص عربى قح.

وهناك مناسبات يوضح فيها حقى أنه رغم أن الكلمة الأجنبية هى الأفضل فى مواقف معينة، فإن هذا لا يعنى عدم وجود كلمة مماثلة من العامية أو الفصحى. يمكن أن نرى هذا فى المقالة الأولى فى كتاب "ناس فى الظل"، أعنى كلمة "كومبارس"؛ رغم أن الكلمة التى تستخدم عادة للدلالة

(١٠٣) تتطلب الظروف المتغيرة (الأنظمة الحكومية الجديدة، الاستقلال، عمل المرأة، تناقص الأمية، زيادة الاتصال الثقافى مع العالم الخارجى) تعبيراً أدبياً جديداً. والظروف المادية الجديدة.

(١٠٤) خليها، ص ٢٢٤-٢٢٥.

على "عضو في الكورس" هي "كومبارس"، من الكلمة الفرنسية Compare؛ فإنه يستخدم في الفقرة الأخيرة كلمتي "سنيده" و"بطانة" (ص ١٢) وبهما يوضح استخدامه لكلمة "كومبارس". وبينما كانت كلمات "كورس" و"سنيده"، و"بطانة" تستخدم في الماضي للدلالة على حشد متنوع من الأفراد، فإنهم الآن "كومبارس" هي جزء مستقل من كل متناغم. إنه من الغرب. إن استخدام حقي للكلمة الإنجليزية "كورس" يؤدي الوظيفة نفسها التي تؤديها كلمة "كومبارس" (١٠٥) الفرنسية.

يزعم حقي أن الفكر ليس مجالاً لغير المعروف وغير المفصّل عنه، وإنما الفكر مجال للإفصاح. نعم، قد يكون التعبير معقداً ومجهداً، (١٠٦) ولكن لا فكر على الإطلاق يمكنه أن يتفكّر من شبكة اللغة:

فاللغة هي المأوى والمستكن للجمال والمعاني. وإذا استحضرتها
الإنسان أخذت هي مستقلة تفكر وتنطق له، وتذوب كلها في
لحن موسيقى.

إنها لحن لا يمكن الاستماع إليه، وإنما تستجيب له الروح، لحن ينبع
من تيار داخلي، يتحول بعد ذلك إلى نهر يأخذ الأحجار في طريقه. (١٠٧)

ولكن ما هذه الكلمات التي يمكن أن تصبح موسيقى، ما هذه الأحجار
التي يمكن أن تصبح سائلة؟ الفن يكمن في السيطرة الكاملة على اللغة، في
تقدير الكلمة والأشياء الدقيقة التي تتطوى عليها. لن يكون هناك أدب حتى

(١٠٥) دمة، ص: ١٠٠.

(١٠٦) هذه علامة على أن القارئ يجب ألا يسمح له بأن يشك. انظر عنتر، ص ٧.
قنديل، ص ١٢. أنشودة، ص ١٣.

(١٠٧) أنشودة، ص ١٢٣. وانظر أيضاً عنتر، ص ٦.

تتوقف الكلمات عن أن تكون محصورة في معانيها الحرفية، وتُعطى معانيها الرمزية.^(١٠٨) ويؤكد يحيى حقى بحماس بالغ أن العربية لها ميزة على اللغات الأخرى، وهي أن كل كلمة تتطوى في داخلها على ثروة من المعاني؛ فكل كلمة معينة وحدها قد تعطي ظلاً معيناً من ظلال المعنى المطلوب، فقط بالانتقاء الحذر لهذه الكلمة ووضعها في موضعها الصحيح.^(١٠٩) هذه هي ميزة الكلمات على الألوان والنغمات؛ فالكلمة تستحضر معها عالماً من الإحياءات والتداعيات لا يمكن إدراكها إلا بتجاوز الألوان والنغمات المفردة. فما إن تنضم الكلمة إلى صورة كلمة معينة، قد تكتسب الكلمة المدونة ظلاً جديداً من ظلال المعنى لا علاقة له بالمعنى الجذري الذي تستحضره الكلمة.^(١١٠) قد يتجاوز الفكر قدرة كاتب معين، لكنه لن يتجاوز قدرة اللغة^(١١١):

اللغة خيط لا تستطيع أن تضع يدك على نصيبك منه وتقول إنه هو هذا.. بل لابد أن تمسكه من أوله وتسايره حتى تبلغ ما انكشف منه لك.. من أجل أن تفهم ماذا أعطيت منه.. كجبل الثلج العائم في الماء لا يظهر منه فوق السطح إلا أقله.. وهو محمول على الغائص منه.. لا يتحرك إلا بتحركه.^(١١٢)

(١٠٨) خطوات، ص ٢٢٧. "Car si les mots n'avaient qu'un sens, celui du dictionnaire, si une seconde langue ne venait troubler et liberer 'les etitudes du langage', il n'y aurait pas de literature"

ص ٥٢.

(١٠٩) أنشودة، ص ٧٩. وانظر أيضاً قنديل، ص ٤٥. ومجلة المجلة، أغسطس ١٩٦٦.

(١١٠) أنشودة، ص ٩٤.

(١١١) قنديل، ص ١٦.

(١١٢) أنشودة، ص ٣٦.

الفصل التاسع

صاحب الأسلوب سارداً للقصة

أساس كل أدب - كما يقول حقي - نوع من التستيف يؤلفه الكاتب من ملاحظاته، وعلى نحو تبدو معه الشخصيات شخوصاً مصمتة ومصقولة، وليست مجرد نتاجات لخيال الكاتب. وفي كتابه "فجر القصة المصرية" ينقل حقي عن عيسى عبيد قوله إن القصص في مصر قد فشلت، لأن الكتاب قد جنحوا إلى البعد عن الحقيقة وسمحوا لأنفسهم أن يستغرقوا في عالم من خيالاتهم.^(١) والمشكلة مع نقد من هذا القبيل أنه إذا وصلنا به إلى منتهاه، سيبدو وكأنه يبارك النهج الفوتوغرافي الخالص، حيث يتم تسجيل كل شيء ولكن دون تحليل على الإطلاق. والأدب الواقعي بالنسبة لحقي يجب أن يكون أكثر من مجرد تسجيل للحقائق، وذلك مع وجود رسالة أخلاقية، هذا لكي يستحق تسمية "أدب".^(٢) والواقع أن حقي يستهجن الأخلاقية الفجة والوعظ الواثق من نفسه.^(٣) وحقي ليس معنياً بإيجاد حل للمشاكل الاجتماعية فقط، بل هو معنى بدلاً من ذلك بأن يطرح الأسئلة وأن يدفع قارئه إلى الوعي.^(٤) وبدلاً من نسخ الواقع بإخلاص، يجب على الأدب أن يبدو وكأنه يفعل ذلك. وحين يكتمل العمل الفني، لابد أن يشعر الفنان بالرضا لأنه أزال مبدأ الوهم من عقل القارئ؛ فالواقع كذبة في عمل فني، إذا لم يخدم غرض المجموع^(٥)

(١) فجر، ص ١٠٣.

(٢) فجر، ص ٢٥٣.

(٣) "لم تسلم قصص لاشين من الخطب المنبرية واللهجة الخطابية ونغمة الوعظ والإرشاد.. فأصابها هذا القصد إلى العظة بشيء من التكلف". نفسه، ص ٨٦.

(٤) "فلست أنا، بل الناس - كدأبهم - هم الذين يحكمون" أم، ص ٥. وانظر أيضاً فجر، ص ١٠٤.

(٥) كشك، ص ٢٣٩ - ٢٤٠.

ورغم أن حقى لا ينكص عن التوجه الإصلاحى للمدرسة الحديثة، فإنه يختلف معها فيما يتعلق بأن الشكل الأدبى يجب أن يكون صرخة إصلاح ووعى اجتماعى.^(٦) وهو يدعو الفنان أن يحصر نفسه فى الكشف، وألا يقتصر على الحكم؛ لأن "القصة ليست مرافعة أخلاقية"^(٧)

فى قصة "السلم اللولبى" يحكى حقى قصة صبى مكوجى فقير، يعضه كلب حين يدخل من الباب الأمامى وليس الباب الخلفى لشقة الزبون. ويتم وصف "فرغلى" بوضوح وبتعاطف ويضطر القارئ للابتسام لصورة هذا الصبى الصغير بالسويتزر الضخم، وبالطاقة التى تغطى أذنيه، ويؤخذ القارئ إلى ما يشغل الصبى وهو يعمل بأخلاق تمنعه من أن يطلب من المرأة مالا عوض المال الذى فقده بسبب عضه الكلب. وكانت الصدمة فى النهاية عندما أبعد الطباخ، ثم لم يشأ حقى أن يعلق. والقصة نفسها مبنية بعناية حول الحدث، الذى ينبئ على تعارض صارم بين فرغلى ونفيسة؛ فالمسافة بينهما يكشف عنها التقارب الوقتى بين طرفى النقيض. وكانت لدى حقى القدرة على جعل قارئه يعيش أزمة البطل، مصعدًا التعاطف من خلال التماهى مع الشخص المظلوم. ليس هناك تحذيرات منبرية؛ فلا رسم لأخلاق صارمة، وكل ما لدينا قصة حزينة حركتنا.

وفى قصة "الدرس الأول"، يبدأ حقى دراسته لمحطة السكك الحديدية فى شمال مصر بوصف بسيط؛ فالرصيف تحيط به عيدان الذرة والعشب العابر الذى لا ينطوى على أى تهديد فى داخله أو إحساس بالخوف. هذه الرمادية الشاملة، هذا الثقل وهذا الشؤم الموجود فى كتاب جير هارد هوبتمان "لص بانويرتر". والطبيعة يتم تقديمها بحرارة وحيوية تجعل القارئ يتصورها وكأنها منفصلة عن الإنسان الزائل. بعدها، وعلى خلفية الطبيعة

(٦) فجر، ص ٦٢، ١٩٨. "كل عمل كبير .. يظل لا يفضى بكل أسرارهِ، فكماله فى عالم الخيال"، تعال، ص ٤٥-٤٦.

(٧) عطر، ص ٢٣. وعنوان سيرته الذاتية "خليها على الله".

اللانهائية، يقدم حقى الحدث؛ فتهيمن الدراما فجأة على مجمل القصة، وتشمل حتى الطبيعة؛ فقد كانت الدنيا ممطرة يوم وقوع الحادث، وكانت السماء ملبدة بالغيوم السوداء. ومع ذلك، وبرغم هول الحادث، يتصورها القارئ جزءاً من موقف ساكن، الموت فيه ظاهرة خالدة متكررة، جزء من حلقة لا تنتهى. ومن المهم أن نلاحظ كيف يجهز حقى قارئه للحدث؛ ففي فقرة وصفية موجزة يقدم حقى إحساساً بنذير الشؤم:

كان الصبى فى ذلك الوقت فى سن السابعة (الرجل فى الحلقة السادسة) وكان الصبى قد بدأت أسنانه الأصلية تثبت فى فكيه واحدة بعد أخرى وكان الرجل قد بدأت أسنانه تسقط واحدة بعد واحدة. وكان الصبى لا يفهم من الحياة سوى رصيف المحطة، وكان الرجل قد عرف حلوها ومرها.. وعرف قلباهما معنى الصداقة الحلوة. هذا - للأسف - فى وقت متأخر. وذلك - للأسف أيضاً - فى وقت مبكر.^(٨)

وقد أبرز التعارضُ بينهما على نحو جعل منه عاملاً يربطهما كل منهما بالآخر. ولكن الإشارة إلى الذروة الدرامية لا تأتى إلا فى السطر الأخير. كيف يمكن للحب أن يأتى متأخراً أكثر مما ينبغى؟ إن عاطفة يوسف إزاء الرجل الذى قتله القطار (رمز الحكومة، والتحديث) كان لابد أن تحول براءته إلى مرارة، وهى الحالة التى كان عليها عم خليل حينما التقيا. لقد اكتملت الدائرة بسرعة مذهلة، وهذا هو قلب الدراما: مأساة الطفل حين يكبر قبل الأوان.

والحادثة نفسها يتم تصويرها بدقة، من اللحظة التى انزلت فيها قدم عم خليل بين الرصيف والقاطرة، إلى اللحظة التى انجر فيها جسده المشوه خطوات قليلة بعيداً عن كشكه. ولم تفت الصبى تفصيلاً واحدة من هذا المشهد المروع. فى أربعة عشر سطرًا هادئة تنزق جسد عم خليل إرباء، وبعدها كما

(٨) أم، ص ١٢٢ - ١٢٣.

بدأت الحادثة انتهت؛ فاللغة تعود إلى ما كانت عليه، ويهيمن شكل الفعل الماضى فى صيغة الغائب: "ولما جاء قطار يوسف، دفعه أبوه إليه دفعًا غير رقيق، لأنه كان يود ألا يذهب إلى المدرسة فى ذلك اليوم." (٩) لا عواطف، مجرد جملة باردة تنقل حقيقة. إنها البساطة تلعب دورها. وأى لغة تلك التى تصلح بعد كابوس كهذا، لوصف مشاعر شاهد العيان؟ إن مقياس رد الفعل يكمن هنا فيما لا يقال. (١٠) واضطرابه فى الفصل هو مرة أخرى نوع من الخرس. عيناه تتبعان المدرس بينما يتحرك الأخير بين طاولات الفصل، مشرفاً على التلاميذ وهم يكتبون موضوع إنشاء عن "قوائد السكك الحديدية"، يا لها من مفارقة! أصبح بصر يوسف زائغاً، وفجأة شعر بأنه غريب عنهم جميعاً. كان أبيض فارغاً تماماً مثل الورقة التى كانت أمامه على الطاولة. (١١) ولا يعيش القارئ صدمة الرعب من الحادث، بقدر ما يعيش الحزن والشفقة. كان القارئ مع البطل فى اللحظة الحاسمة. لقد فرض العنف بشكل مصطنع على خلفية هادئة. ومن خلال تجاوز الرأس المحطمة، والوصول إلى موقف المفارقة فى الفصل المدرسى، يضع حقى الحادثة فى سياق كونى؛ فهى على مستوى محدود، لم تكن إلا حادثة من حوادث كثيرة، وقعت عندما دخل القطار للمرة الأولى إلى الريف المصرى. (١٢) وهى على مستوى كونى، تصبح جزءاً من الدورة الطبيعية؛ أى الانتقال بالولد إلى مرحلة النضج. إن إقحام العنف هو الذى يقدم نقطة التحول فى حياة الشخصية.

(٩) نفسه، ص ١٢٧.

(١٠) يا للرعب، يا للرعب، يا للرعب! لا اللسان ولا القلب يمكنه أن يفهمك أو يسميك" شكسبير" ماكبث، الفصل الثانى، المشهد الثالث.

(١١) أم، ص ١٢٨.

(١٢) انظر مثلاً طه حسين: المعذبون فى الأرض؛ فهو يصف ولداً من الفلاحين يحضر زهوراً لولد غنى على أمل أن يقدم له فى المقابل طعاماً. وخابت آماله وانتهت الحادثة كلها بشكل مأساوى حين قضى القطار على الولد الصغير عند مزلقان القطار.

"مخلوق غريب" مثال آخر لقصة مبنية على نحو مؤثر. وهذه القصة تتعامل مرة أخرى مع التعنق الذي يتنامى بين ولد صغير ورجل أكبر سناً، وهما هنا عم أعزب وابن أخيه، واسمه ميمى. وبعد أن يتم التخفيف من عدم ثقة الولد مبدئياً، يبدأ فى اللعب مع عمه ساحباً الجريدة منه. وذات يوم، وبدلاً من سحب الورقة، وضع ذراعه وعلى نحو غير متوقع على كتفى الرجل واضعاً قبضته الصغيرة تحت أنف عمه، مقدماً له قطعة من الحلوة السمسمية مبتلة بالعرق. وبعد مرور بعض الوقت كان ميمى محمومًا وقضى ليلة مضطربة كان عمه خلالها منزعجًا. وكان الشيء الوحيد الذى أراحه هو مذاق السمس. ورغم أن وقتاً قد مر بين الهدنة وبين حادث الحمى، فإن حقى يكتب عن الحادثين فى تلاحق سريع، ليركز على أهمية العلاقة بينهما وبين رد الفعل المتطرف من قبل الأعزب. إن تكرار مذاق السمس على شفاه العم هو الذى يعطى للقصة طرافتها.

وفى بعض الحالات، وأياً ما كانت الرسالة التى يود حقى توصيلها، فإن القصة نفسها تؤدي إلى جعل الرسالة غامضة؛ فالشفافية تتلاشى، ويقع القارئ فى المصير الذى وقع فيه البطل، لا فيما يفترض أن هذا البطل يمثل؛ ففي قصة "أبو قودة" وبعد خمسة عشر عاماً من الأشغال الشاقة فى سجن طرة، يعود جاسر إلى البيت الوحيد الذى يعرفه، بيت ابن عمته إسماعيل، وإلى زوجته من بحرى نرجس. وبعد أن يرسم حقى المشهد، يقوم حقى على الفور بتحذير القارئ من أن شيئاً ما سيحدث. هذا ما فعله من خلال جعل إسماعيل يحتج فى فزع عند وصول جاسر، وهو المشهد الذى يصعب على القارئ تصويره من ابن العمه!. بعدها يختم حقى الجزء الأول، وكأنه يسترضى القارئ، بوصف موجز - ولكن واضح - لغروب الشمس، الوقت الذى يثوب فيه الجميع إلى البيت مع مواشيهم ليريحوا أجسادهم المتعبة. وفى وقت راحة كهذا، تبدو المصائب مستبعدة. غير أن الجزء الثانى يبدأ بالتركيز من جديد على الدراما المقبلة؛ فقد سرت الأقاويل بأنه لن تكون هناك راحة،

ما دام هناك رجلان وامرأة واحدة تحت سقف بيت واحد. قد يتم الاعتراض هنا على أن حقي قد بالغ في التأكيد، في وقت كان القارئ فيه مستعداً للاقتناع بعد تحذير واحد. غير أن هناك شيئاً ضرورياً في هذا التعليق الثاني؛ فهو يؤدي إلى التقليل من القيمة الخاصة للقصة، وإلى تقديمها في صورتها الكونية؛ إذ إن كون جاسر بسجله الإجرامي وبلسانه الذرب هو البطل، وكون نرجس امرأة "متحررة"، لا يعنى شيئاً؛ ذلك أن طبيعة الموقف كانت من النوع الذي لا يسمح بأى تطور آخر. وبما أن حقي قد هيا الظروف لدراما قائمة على الموقف، لا دراما قائمة على الشخصية، فإنه يستخدم ما تبقى من القصة بعد ذلك ليطور الشخصيات، على نحو تصبح معه حتمية الموقف محتجبة وراء الدوافع السيكولوجية. إن الخمسة عشر عاماً أقنعت جاسر أن كل ما يعنيه هو الحرية، ولهذا قضى أيامه القليلة الأولى متجولاً فى الحقول، أو جالساً فى دكان خليل. وهنا كانت الإشاعات التى سرت حول فسوق نرجس، هى التى شجعتة فى البداية أن يجرب حظه مع زوجة مضيفه وابن عمته.

كان إسماعيل فى الجيش، وسافر إلى دمشق والقاهرة؛ فكان رجلاً من العلم والمعرفة بحيث لا يقتنع بزوجة من القرية. وبعد لقاء نرجس، وبينما كان لا يزال فى الجيش، قرر أن يتودد إليها، ويغريها بالهدايا الثمينة التى جردته سريعاً من كل أمواله. وفى النهاية أخذ هذه الزوجة "غير السلسة" عائداً إلى "بنو شقير". وكان لابد أن يقع فريسة للضجر والإحباط. ولم تترك له القرية مفراً من الإثارة التى كانت تتوق إليها زوجته، ومن أجلها ذهبت بنفسها إلى السوق المحلى للقرية، ومنه تسربت القصص الفظة عائدة إلى القرية. وكان إسماعيل من بين كل أبناء القرية هو الذى لم يعرف شيئاً، أو لم يود أن يعرف شيئاً. بعدها جاء جاسر، كان الصراع معتدلاً، وكاد النصر أن يكون فوراً. غير أن حقي، وبرغم حتمية وتووع هذا التطور، حول هذا الأمر العادى إلى نقطة تحول بالغة الدلالة. ومن اللحظة التى هبط فيها الظلام على غرفة النوم، يشعر القارئ أن جاسر يتغير؛ فقد قرر أن يكسب نرجس لنفسه بأى طريقة، عدلاً أو ظلماً. وبينما تم ارتكاب الجريمة منذ خمسة عشر عاماً

في لحظة انفعال، تم التدبير لهذه الجريمة بدم بارد وبحكمة. إن عشقه للحرية تبخر في مواجهة احتياجه الأكبر لامتلاك هذه المرأة. وفي اللحظة التي يأخذ فيها جاسر نرجس، يقول حتى إن خطوات جاسر كانت صغيرة، وكأن شيئاً خفياً كان يقيد رجله. هل هذه إشارة إلى فقدانه للحرية وهو يجري وراء رغبته في امتلاك نرجس؟ هذه الصورة المختارة بعناية تستبق النهاية، حين يوصف جاسر بأنه يمشى وكأن قدميه مقيدتان إلى بعضهما البعض بقيد ضيق. لقد دخله الشيطان، وكان مستعداً من أجله أن يفعل أى شئ. في اليوم التالي - وعلى غير المعتاد - استيقظ في الفجر ممثلاً بالطاقة، وكان السنوات الخمسة عشر الماضية ثم تكن. وحين يقف جاسر هناك متأملاً النيل، يقدم حتى صورة قوية ومؤثرة لفيضان النهر، وهي ترمز للاضطراب في عقل جاسر. وفي طريق عودته للقريّة يمر بمحجر "أبو فودة" وتبدأ خطته في التشكل. إنه يجد نفسه على جدول الرواتب، وسرعان ما يترقى إلى منصب رئيس عمال محترم. ويقنع جاسر إسماعيل الذي فشل في الحصول على الأرض، أن يأتي ويعمل في المحجر. ويكسب ثقة ابن عمته شيئاً فشيئاً، إلى أن يذهب معه للعمل في المتفجرات. وإسماعيل الذي كان من عادته أن يرتعب من الانفجارات في بطن الجبل، أصبح فجأة في سعادة غامرة " لا يخشى موقفه بين السماء والنيل"، ويبدأ العمل مع الديناميت. وبعد أن تظهر الثقة اللازمة، تكون خطوة جاسر التالية سهلة؛ فهو سيعود إلى المحجر ليلاً، ويفك حبل إسماعيل، وبعد ذلك يعاد ربط الطرفين بمهارة، وفي اليوم التالي يصل إلى المعديّة ويسمع عن حادثة إسماعيل المروعة. وعند هذه النقطة يمكن للقارئ أن يقدر اقتصاد العبارة لدى حتى؛ إذ يتم استدعاء جو مفعم بالنشاط بمجرد التعليق على الصمت: لا دق، ولا تقجيرات، ليس سوى صمت الموت. والذروة تأتي في شكل تقرير، والوصف يسبق الحدث، ولا يقدم للقارئ سوى الطريقة التي يتخيل بها جاسر وقوع الحادث.^(١٣) وتضيع

(١٣) "إذا سيقط الجسد على الأحجار تلقفته بأسنانها، تمزق أوصاله، وتهشم رأسه فتاتاً" دماء، هـ ١٣٦.

الحادثة بين خيالات جاسر ومخاوفه؛ فقد كان هناك صدع بدت روحه واقعة فيه، ولم يكن بإمكانها أن تجد إلا الخوف والرعب يلمع من ورائها. ويعرض حتى بإيجاز للوقت الذي ينقضى بعد المأتم، وذلك من خلال وصفه لبدانة جاسر التي واكبت السعادة الزوجية مع نرجس. إن جريمته لم تكن بأى حال لتمر من دون انتقام؛ إذ بينما كان يزرع بعض الديناميت انفجر فى وجهه بشكل غير متوقع وأصابه العمى.^(١٤) والصورة الأخيرة لجاسر صورة رجل بدين عليه غطاء فيه كوتان للعينين. وجد فى العصا ما يتوكأ عليه، تبدو قدماه كأنهما مقيدتان بإرث سجن طويل. لم تكن لحظة حريره إلا وهما.

ورغم أن هذه القصة تغطى فترة زمنية طويلة، فإن التركيز فيها ينصب فى الحقيقة على خطة جاسر، على حوافرها غير المباشرة، وعلى إجراءات تنفيذها. كان القارئ بصحبة ياسر طوال الفترة الحاسمة التى وقع له فيها التغير.

أما فى "قصة فى سجن"، فقد جاءت فترة التغير الحاسمة، وعلى العكس من ذلك، فى صورة مموهة. فحتى لا ينخرط فى انفعالية مزيفة، أى العنف المزعج لدى كاتب كمحمود تيمور، وإنما هو يكتم صوت القمم الدرامية؛ فالأحداث تتحدث إلى القارئ بطريقة يكون معها مندفعاً مع الحالة ليعيش العواطف المواقبة بمأزق البطل. ليس هناك حدث محورى؛ إنها دراسة للكيفية التى يمكن أن تغير بها امرأة ما وبالتدريج، من الطبيعة الأساسية لرجل ما. غير أن هذا هو فعل الزمن؛ فحتى لا يخلق وهم مرور الزمن. ويفاجأ القارئ بسماع ضجر الغجرية بطريقة الحية التى بدأتها بالأمس فقط. ومع ذلك، لابد أن أياماً من الروتين الذى لا يتغير قد سبقت هذه المشاعر. وعندما انجذب عليوى إلى الغجر، لا لشيء إلا لتسرق نعاجه، وليصبح مجبراً على الانضمام إلى عصاباتهم والتحول إلى غجرى، يصمت حتى. من المؤكد أن هذه هى النقطة الحيوية فى القصة، ولا يجب القفز عليها. ولكن إذا

(١٤) نفسه، ص ١٤١.

قرأنا هذه القصة بصفتها "يارن" Yarn^(١٥)، أو بصفتها سلسلة من الأحداث، أو عملية، تحدث للراوي؛ حيثتذ تصبح البنية الغربية فضيلة تعكس - وهذا ما حدث - الطابع البالغ الذاتية لسرد القصة على هذا النحو.

يبدو أن حقى أحياناً يرسم الخطوط العامة من النسخة التحضيرية لقصة ما، وتترك تفصيلاتها للقارئ؛ ففي قصة "تنوعت الأسباب" يحكى حقى للقارئ على نحو غير مباشر أنه يستمتع بالقصص التى تدور حول البخلاء، وأن هذه القصة ليست سوى وصف لامرأة بخيلة خرجت رأساً من كتاب البخلاء للجاحظ. وهو يشرح بالتفصيل وباستمتاع واضح سلوك الست زليخة؛ فلم يكن مستغرباً أن تفضل هى بيت الراوى. أليس لديه راديو وعلى خلاف الجيران جميعاً؟ كانت تقضى كل مساء فى زيارة لكى تقلل من تكاليف الإضاءة، وكانت تدخن سجائر لفتها بنفسها، وكذلك توفر سعر الكبريت؛ فـ "الكبريت يكرهها أيضاً لأن لحظة استعماله هى بعينها لحظة فناءه"^(١٦) لقد اعتادت أن تأخذ كل جرائد الراوى القديمة، فلها عندها فوائد لا تنتهى. ولا يشعر القارئ أن حقى يبني قصة إلا بتصريحا فى نهاية الجزء الأول: "وتتفع (هذه الأوراق) أيضاً فى أشياء أخرى"^(١٧) ويستبق هذا نهاية القصة، حين يعثر على مالها كله بعد موتها ملفوفاً فى هذه الجرائد القديمة ومخبئاً فى السقف. و"تنوعت الأسباب" قصة ضعيفة؛ فحقى لا يطور أى سمات شخصية للست زليخة، ويعرضها فى صورة مسطحة تماماً. وكان القارئ مدركاً طوال الوقت لما يتهدد حياتها من قبل أقاربها الحسودين، ولا يمثل مقتلها

(١٥) "اليارن، حكاية تفصيلية متشعبة، أو سلسلة من الحكايات، وتروى بالعامية، وهى تروى بنغمة عادية تناسب التراث الشفاهى. والكلمة "يارن" مأخوذة من لغة البحارة حيث تتجاوب صناعة الحبال مع غزل القصص وصناعتها. وتحتوى اليارن على أجواء من تجمعات الحانات وحول النار والمنتديات وغيرها" أيان رايد، القصة القصيرة، لندن ١٩٧٧، ص ٣٣.

(١٦) أم، ص ٦٨.

(١٧) نفسه، ص ٦٩.

مفاجأة، فهذه هي نوعية الأشياء التي تحدث لمثل هذا النوع من الأشخاص. غير أن "تنوعت الأسباب" بحث بالغ الإمتاع حول مشاغل البخل، ومخاطره، وإشبعاته الحقيرة الماكرة. والتحول الأخير تعليق ساخر على مثل هذا السلوك.^(١٨) وقصة لاشين "آلو" ضمن مجموعة "يحكى أن.." يمكن مقارنتها بهذه القصة؛ ففيها شاب تزوج من فتاة من أجل المال الذي كانت تنتظر أن ترثه من أبيها. وفي النهاية، ويأسًا من طول حياة الرجل العجوز، قام بتطبيقها. وفي هذا اليوم ذاته، تلقى مكالمة تليفونية من مكتبه تخبره بوفاة والد زوجته.

وقصة "أم العواجز" صورة قصصية أخرى من هذا النوع؛ فحقى يرسم على خطوط حياة إبراهيم، يسد بعض الفجوات، ويترك الكثير منها فارغًا. إنه يحكى لنا عن ارتفاعات إبراهيم وإنحداراته، ويركز على حادثتين رئيسيتين دالتين جزئيًا على سقوطه المفاجئ؛ وصول بدر مع أطفالها، ثم وصول بائع العطور في عمامته الخضراء. وهذه الأحداث لا تتطور بطريقة تصبح معها حاسمة في حياة إبراهيم، بل يتم تقديمها على سبيل التمثيل على هذا النوع من سوء الحظ الذي يصادف إبراهيم. ليس هناك بنية واضحة في اتجاه القصة إلا بقدر ما يعكس تدهور إبراهيم الذي ينتهي إلى لا شيء. ومن ثم فإن البنية نفسها عنصر حيوي، يعكس شكل حياة إبراهيم وما فيها من توتر. ويشعر القارئ بعد قراءة واحدة من هذه الصور القصصية، وكأنه لا يعرف البطل فحسب، بل يعرف كذلك مجمل هذه المجموعة من الناس التي يمثل البطل مجرد نموذجها الأساس. ورغم أنه قد يتم تصوير البطل بشكل بالغ الحيوية، بصفته شخصية قائمة بذاتها، فإن عمومية وضعه هي التي تبقى، وما يبقى ذكره بعد ذلك هو الموقف الذي كان يعيش فيه.

لا توجد حوارات مثيرة تجعل القارئ يشعر أنه يركز بقوة على مركز حياة شخص آخر.

(١٨) قارن مع التحول الأخير في "إفلاس خاطبة" حيث تطلب الخاطبة من عريسها أجرًا لأنها أعطته نفسها (أم، ص ٥٣).

ومن المهم أن نقارن أعمال حقي الأولى بأعماله المتأخرة، لنرى إلى أى مدى قام الزمن بتشكيل طريقته فى سرد القصة. والمثال الواضح على ذلك قصته "قلة، ومشمش، ولولو" المكتوبة فى ١٩٢٦، وقصته "عنتر وجولييت" المكتوبة فى ١٩٦١. تقع القصة الأولى فى أحد المباني، والشخصيات قطتان وكلب، بالإضافة إلى مالكيهم المحترمين والمحترمات. فى الطابق الأول سيدة تركية أرستقراطية، سيرانديل هانم، تجد راحتها الكبرى فى وحدتها مع قطتها قلة. وفى الطابق الثانى يعيش أبو سعود وعائلته، وهؤلاء الناس كانوا من الطبقة العاملة المصرية، ويمتلك ابنهم الأكبر قطة قذرة تدعى مشمش. وأخيراً وفى الطابق الأعلى، يعيش زوجان يونانيان من الطبقة الوسطى مع كلبهما لولو. كل أسرة يتم وصفها بشكل تفصيلي، والجميع يتم تجميعهم هنا بذريعة خفية واهية؛ فالقطتان تتعاركان على هرة صغيرة ولولو يتدخل بينهما بقوة. الوصف يأخذ أربعة أخماس القصة، وبالكاد يحتل الحدث خمسها.

أما "عنتر وجولييت"، وبرغم إمكانية مقارنتها فى وجوه كثيرة مع هذه القصة الباكورة، فإنها قد وسعت من الرسالة الاجتماعية، لتخلق حبكة ذات تأويلات متعددة؛ فهي ليست مجرد مسألة حيوانات تمثل بشكل آلى شرائح من المجتمع؛ فالمهم هنا هو مصير كلبين يلعبان دور البطولة، كل له شخصيته وطريقته المتميزة فى الحياة. وكون عنتر يفقد فى النهاية حريته، فإن هذا يمثل مأساة شخصية (بالنسبة له وبالنسبة لصاحبه أيضاً: الست كوكب)، وذلك أكثر مما يمثل تهمة لمجتمع يقمع الحرية ويحبذ القمع.^(١٩)

وهناك مقارنة أخرى يمكن إقامتها بين قصة "عبد التواب أفندى السجان" المكتوبة فى ١٩٢٧، وقصة "الفراش الشاغر" المكتوبة فى ١٩٦١. تتركز القصة الأولى على الإشباع الذى يجده الرجل فى الإغلاق على امرأة

(١٩) انظر الفصل الأول.

وممارسة رغبته عليها، لا كرمًا أو حبا، بل رغبة فى انتزاع اعتراف بالجميل؛ فهو يأتى إلى البيت ومعه البرتقال واليوسفى لهما ليأكلا معا. وعلاقاته مع زوجاته المتواليات يتم تقديمها بالكامل من وجهة نظره هو، وبهذا يتجنب حتى مشكلة التعامل مع الزوجات وردود أفعالهن. وتبدو هذه القصة مجرد صورة قصصية بالمقارنة مع "الفراش الشاغر"؛ فحتى يمضى هنا إلى ما هو أبعد من الرسم الكاريكاتيرى، ليكشف بالتفصيل الممل عن رد فعل ما، وعن أثر رد فعل كهذا، ومن ثم عن الكيفية التى يكشف بها رد الفعل هذا عن الطبيعة الحقيقية للإنسان. لا تصور "الفراش الشاغر" ضعفاً ساكناً، وهى مجرد وضعية تغذيها الظروف، وإنما يصور تعريفة عنيفة ومهتاجة لمثل هذا الضعف، تصل إلى مداها. هناك يأس فى هذه القصة بينما يصارع الشاب ليكون له طريقه، ومع كل هزيمة يقترب أكثر إلى الصراع الأعظم، الصراع مع الوراثة، مع الجنون. ورغم أن النهاية ليست مفاجئة، وقد تم التحضير لها من خلال الصور والوصف المروع لشخصية الشاب، فإنها مع ذلك نهاية صادمة.

فى القصص الباكورة يكون الأسلوب متكلفاً، ولا يسمح للقارئ بأن ينسى أن المؤلف يحاول إبلاغه شيئاً ما. وسرد القصة، إذا كان هناك سرد للقصة، يُحتال له، وكأن حتى قد شعر أن عمليات الوصف ليست كافية، وأن عليه إضافة جانب من الحيلة. و"قهوة ذيمرتري" ١٩٢٦ عرض فوتوغرافى لقهوة فى المحمودية. وكان حتى يفهم الواقعية فى ذلك الزمان بصفقتها "تسجيلاً"؛ إذ يقول: أعطيتى القصة درساً فنياً ساعدنى طوال حياتى. كنت قد سجلت الواقع كما هو .. وصف خالص وبسيط .. فيما بعد ابتعدت تماماً عن هذا النهج مدركاً أن الأدب الواقعى شئ أكثر من مجرد التصوير الحرفى. (٢٠)

وفى رأى الشارونى أن نقطة التحول فى مسيرة حقى الأدبية جاءت مع نشر قصته "السخرية"، أو الرجل ذو الوجه الأسود" (١٩٢٦) (٢١) وهى القصة التى تتجاوز الوصف الخالص لتجمع بين عناصر من القصة القصيرة وعناصر من المقالة. غير أن المرء قد يشير أيضاً إلى قطيعة (اختراق؟) فى الثلاثينيات، ومع نشره بصعديته فى الصحف. لم يعد حقى هنا معنياً بتمثيل الحقائق لذاتها بل بدا أكثر عناية بتصوره عن هذه الحقائق. ومع هذا التغير فى المنظور جاء تغير آخر فى موضع التركيز، فالتفاصيل لم تعد تقدم مجاناً، وإنما هى تؤدى وظيفة. وتركيز حقى على فعل الكتابة، بصفته صياغة لتصور يضمن معياراً للابتعاد عن الموضوع، بحيث تصبح علاقة الذات مع الشيء هى الحاكمة. (٢٢) القصة ليست مجرد تاريخ للمؤلف (رغم أنها قد تكون كذلك) (٢٣)، وليست مجرد تاريخ لراو (٢٤)، ولا هى مجرد تاريخ لبطل. (٢٥) القصة بناء يجمع المؤلف والراوى والبطل، ويتجاوزهم جميعاً. إنها شبكة تتراوح فيها علاقاتهم الواحد بالآخر. وهى ليست صورة للعالم. إنها جزء منه.

(٢١) انظر يوسف الشارونى، ص ١٦.

(٢٢) إن رعب الراوى وخوفه من الطفل المونغولى سوسو يرتبط بتصوير الراوى عن الطفل، بالإضافة لصياغة المؤلف لمثل هذا التصور. وهذا أيضاً يبقى على كراهية البطل لما تمثله المرأة من جنس، وذلك كما يتضح من "الفراش الشاغر".

(٢٣) إن بحث حقى فى الفترة التى قضاها بين فلاحى الصعيد مكتوب من منظور ما بعدها بثلاثين عاماً، وهذا يفسر قدرته على استحضار الانطباعات والحالات وليس مجرد الصور المرئية والأحداث. ولم يحاول كتاب "خليها على الله" تقديم حياة الفلاحين بشكل موضوعى، أو تحليل سلوكهم وعاداتهم. إنه سلسلة من الملاحظات قام بها شخص غريب لم يزعم أبداً سوى أنه غريب. ومثل هذه الملاحظات تتبدى فى القصص، القصص "الحقيقية" فى مواجهة القصص المتخيلة. إن نظرة على قصة "إزارة ريحة" تكشف لوهلة أن قصة سامى هى جزئياً قصة أوتوبيوغرافية، وهى حتى تتضمن اهتمامات سامى الأدبية (أم، ص ١٥٥).

(٢٤) الراوى بصفته مراقباً كما فى "أم العواجز"، أو بصفته بطلاً مريضاً كما فى حالة "سوسو".

(٢٥) تجربة فى عملية التدهور داخل إنسان كما فى "الفراش الشاغر".

الخاتمة

كانت هذه دراسة لكاتب دخل حيز الشهرة قبل أن يبلغ الألب مرحلة النضج. الألب الذى أصبح هو واحداً من رواده الأوائل. ورغم أن معظم أعمال حقى التى تم جمعها، كانت قد نشرت فى الخمسينيات والستينيات، فإنها كانت مكتوبة قبل ذلك بكثير، وفى جو مؤسسى زينه حضور عدد قليل آخر من الكتاب، كانوا يكتبون ليعطوا معنى للعالم الجديد الذى يواجهونه. كان الجزء الأول من القرن زمناً لمساءلة الفرضيات، لكنه كان أيضاً زمناً للأمل. وكان كتاب من أمثال حقى ولاشين ومحمود تيمور وأعضاء المدرسة الحديثة الآخرين، هم الذين تحملوا عبء مواجهة الشكوك، وضربوا فتوسهم هناك عند الجذور. وأياً كان الإنجاز الأدبى، فإن الزمن قد أدان الكثير مما كتب خلال هذه الفترة لسبب ظالم فى الغالب، كان هناك السخط وكانت هناك شجاعة التعبير عنه. وربما يعد حقى واحداً من رواد أدب حبا فى الوجود قبل حوالى سبعين عاماً. وقد يعد بشكل مؤكد واحداً من الكتاب الأساسيين الذين رسموا مسيرته وكان فى بعض الأحيان واحداً ممن سرعوا إيقاع تقدمه. إن ولاءه والتزامه جعله على مدار ما يزيد على نصف قرن محط إعجاب وحب من قبل كل من اتصل به. ومع ذلك فقد اعترف بخيبة أمله؛ فهو يعرف أن الحب والإعجاب ليسا وحدهما هما الاعتراف الحقيقى. لقد شكّا أنه عندما تطلب الإشارة إلى كتاب مصر الرواد فى هذا القرن لن يشير أحد إلى يحيى حقى. سيشيرون إلى طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ، وبعد ذلك ربما... وحتى حينئذ! (١)

ولكن حتى إذا لم يقدر ليحيى حقى مثل هذه المكانة العظيمة، فإن له إسهامه الذى سيقدر حق قدره ويلتفت إليه. ليس هناك عمل عن الألب

(١) مقابلة، ٢٠ مارس ١٩٧٩.

العربي الحديث يمكن أن يجرؤ على إسقاط الإشارة إلى كتابه المثير "فجر القصة المطرية". وليس هناك عمل عن المواجهة بين التراث والحدثة يمكنه أن يسقط قصة إسماعيل بتفأولها القوى^(٢) والحكايات المتعددة عن المعوقين اجتماعيا تذكرة دائمة، حتى بعد قراءتها بزمان طويل، بأن المجهولين الذين جعلوا عوالمنا التحتية مشهورة، يعيشون ويتعرضون للأذى في صمت مطبق.

ولكن من الغريب أن حقى لم يقل إلا القليل، في عالم تهيمن عليه أزمة واحدة، أزمة الفلسطينيين التي أصبحت ترمز لأزمة العرب المحدثين في مواجهة عالم جديد شجاع ومربك. سيبدو أن تركزه ينصب دائما على مصر وأن التزامه يتجه للإنسان. ومع ذلك وبرغم هذا الطابع المنطقي والعالمي لأدبه في الوقت نفسه فإن كل كلمة يكتبها سياسية بالضرورة. وكما لاحظ دليوز وجواتاري Deleuze & Guattari ، ففي مجتمع لا يؤيد الانتشار الواسع للمواهب لا مكان للتميز الفردي، لا مكان لعمل الأستاذ الذي يقف خارج الوعي الجماعي. في مجتمع كهذا تكون كلمة الكاتب فعلاً جماعياً ضمن مشروع عام قد يشار إليه باسم الأدب "الصغير"^(٣)

ربما لم يعيش حقى في الزمن الصحيح ؟ ربما كان يجب أن يعيش ويكتل في زمن يملك فيه الفرد الحرية.

والظروف للتعبير عن نفسه وعن الآخرين، وحيث لا يحكم على النجاح وفقاً لمؤشرات القبول والبراعة السياسية، بل وفقاً لمعاييره هو، فحين يقرأ العمل مرة أخرى بعد ذلك بأجيال سيضرب وترًا حساسا.^(٤)

(٢) ما أوسع الفارق بين "قنديل أم هاشم" و"أيام الإنسان السبعة" لعبد الحكيم قاسم (القاهرة ١٩٦٩)، حيث تكون الذروة - الإفصاح عن هذه المواجهة - هي العلامة المائزة لبداية التدهور الذي لا رجعة فيه (ص ١٧١-١٧٣).

(٣) دليوز وجواتاري: كافكا (باريس ١٩٧٥) ص ٣١.

(٤) انظر هوامش الفصل السادس، هامش رقم ٣١.

كون حقى قد أعطى لونا ومذاقاً لعصره وناسه فى مقالاته وصوره القصصية وقصصه القصيرة، هذا أمر لا يمكن إنكاره. ومع ذلك فإنه لم يقع على " عمل عظيم" يمكن استخدامه بمثابة دليل واضح أو بمثابة بانوراما اجتماعية؛ فأولئك الذين يقارن نفسه بهم لم يفعلوا إلا هذا. فطه حسين الذى لم يشر إليه حقى بالاسم إلا قليلاً، ولكن له حضوراً قوياً، كتب روايات وكتباً عن الإسلام، وعن الأدب العربى وعن المفكرين العرب العظام وعن مصر فى صراعها مع العالم الحديث. كان طوال حياته معروفاً فى الحياة العامة فى جامعته وفى المناصب الحكومية. تم الاعتراف به ليس فى مصر فحسب بل فى أماكن أخرى أيضاً. وتوفيق الحكيم الذى يشير إليه حقى مرات متعددة كان أول مسرحى متميزاً فى العالم العربى. لقد صاغ الشكل الدرامى الذى لم يكن للأدب العربى، عهد به وحوله إلى أداة للاتصال واسعة وفعالة، فى الوقت الذى أبقى على أصالته عملاً من أعمال الفن. وبالمثل كان ممن اهتم بهم يحيى حقى نجيب محفوظ، عميد الرواية فى مجمل العالم المتحدث بالعربية.

طه حسين، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ جميعهم مشروع رائد لهذا المجتمع وجعله ينظر إلى نفسه ويفكر. لقد تجاوزوا الفرد ليحتضنوا المجموع بينما يلفتون الانتباه إلى نواتهم بصفاتهم مراقبين. لم يرفع حقى رأسه عالياً إلى هذا الحد، فقد أبقى قدميه على الأرض وعيناه تنظران فى الزحام المحيط. هنا فقط يشعر بالراحة. فكل غزوة فى قلب المدينة من شقيقته فى هليوبوليس كانت مغامرة لا بد أن تعاش كاملة. بعدها.. ربما.. يكتب. فى اكتمال الحياة إذا كانت هناك مساحة محدودة للنظريات والنماذج، وميل محدود للحديث عن دوره الخاص مراقباً متميزاً. وبالرغم من ذلك فقد عاش واحدة من الفترات الإشكالية التى شهدتها الشرق الأوسط منذ ظهور الإسلام. كان حقى مصرّاً على الإبقاء على مسافة تسمح له بأن يظل قريباً من ناسه.

ولكن من هم ناسه؟ المصريون بالتأكيد، ولكن ليس كل المصريين،

فقط أولئك الذين ينتمون إلى روح الوجود النبيل الذى تمثله مصر. فمصر مبدأ قائم خارج الزمن وبعيدا عن متناول المجتمع الحديث الفاسد. ومن خلال كلمته يقوم حقى بحل تناقضات الهويات المفردة، على نحو يتم معه تصور المصرية بصفاتها خطأ متصلاً، ووعياً أبدياً يتصور كل مصرى نفسه جزءاً منه، فيقوم على هذا النحو بتخليده.^(٥) ويعبر حقى عن هذا التصور فى نفسه، تصورا يتجاوزه إلى الآخرين، وعلى نحو قد يجعلهم بدورهم يتصورون حقى مصرىا معهم. وربما تكون هذه هى الكيفية التى يغطى بها الأدب بصفته تعبيراً جماعياً عن الذاتية، بينما يحافظ على المقصد الفردى.

إن كل عمل أدبى سواء كان مقالة أو قصة قصيرة أو صورة قصصية أو قطعة من النقد الأدبى، يحاول صياغة تصور ما، وكل عمل يقوم بدوره بصفته نافذة على رؤية الإنسان للعالم وموقعه فيه. ذلك أنه فى إطار المشروع الجماعى الذى يمثله الأدب حتى حين تقمع الذاتية أو تتلاشى، هناك مقصد فردى لا يزال يتبدى. إنها الحاجة إلى شخص ما يتكلم إلى ناسه وبالنيابة عنهم.

ولكن أيّاً كان مقصد حقى فإنه كان يتطور كأديب، ومن بين الحكايات وعمليات الوصف الساخرة يتجلى المعلم.^(٦) إنه يناقش الأخطاء فى وطنه ويقدم للقارئ ما هو جيد فى الغرب، على نحو قد يجعل المصريين يقتربون من فهم ما قد يخبئه لهم المستقبل. وربما يكون مفهوم "الأديب" هو العامل الجامع الذى يمكن العثور عليه فى كلمات حقى. ولأن حقى ليس مجرد كاتب

(٥) "إن مفتاح هذا الخط المتصل يظل مع الجماهير التى تخترق أرواح الصفوة وعضلاتها وخيالها وتلهمها، فتقود الفنانين والموسيقيين والمغنيين والشعراء والراقصين وصانعى الدراما" خليل الدبح "حالة الفنون فى مصر اليوم، صحيفة الشرق الأوسط، المجلد ٣٥، العدد الأول، ١٩٨١، ص ٢٤.

(٦) نقد حقى فى أنشودة البساطة لأخطاء المصريين نقد حاد؛ ففترة التسامح مع الأدب السالب المتطور كانت قد مضت.

قصة أو ناقد أدبي. (٧) بل هو أيضاً أديب لامع يعمل خياله بلا كلل في الحياة ليضيء مساحةً واسعة من الموضوعات المتباينة التي تجذبه. الغاية هي عناية حقى بأن يترك أبلغ الأثر بواسطة صورة حية، بعبارة محولة على نحو جيد، أو بكلمة عامية تنتهز الفرصة لحقنها في فقرة فصيحة تمامًا. (٨)

ما أسهل أن تحاول الحكم على حقى، أن تشير إلى الأخطاء وتوضح قيمة عمله مقارنةً بإياه بغيره من الكتاب. ومع ذلك فقد قاومت النهج القائم على الأحكام أملاً في أن أتخطى التعاطف والتحامل بالإضافة إلى الموضوعية لكي أبقى على القرب الضروري للاتصال بحقى. بلا مدح أو ذم، ستكون هذه الدراسة قد نجحت إذا رسمت للقارئ صورة عن أديب مصري في القرن العشرين: يحيى حقى.

(٧) زعم حقى أن كثيراً من المصريين لا يرون فيه ناقدًا أدبيًا؛ لأنه لا يستخدم الرطان، فلغته على سبيل المثال لا تلائم هذا الرطان. غير أن النقد الأدبي بالنسبة لحقى ومثل أي نوع أدبي آخر، هو أدب لا يمكن أن يخضع للغة تكنيكية. والرطان يسجن القطعة من الكتابة في لحظة تاريخية مؤسسية ما، على نحو يسم عددًا كبيرًا من الكتاب بالسمة نفسها (مقابلة، القاهرة، ٢٥ مارس ١٩٧٩).

(٨) سأقول بأن يتجاهل عملي كله، ولكن سيكون محزنًا لي جدًا لو تجاهل اهتمامي باللغة. حقى لقلًا عن نعيم عطية، ضمن على بكر جاد: رواية الاستحقاق الأدبي في مصر، ١٩١٢-١٩٧١، دراسة مع بعض التركيز على التكنيك، رسالة دكتوراه غير منشورة، أوكسفورد ١٩٧٤ ص ٣٧٨.

الملحق رقم ١

مجموعات جديدة

- قام فؤاد دواردة بجمع ما يزيد على الألف من مقالات حقى من خمس عشرة مجلة وجريدة طبعت فيها بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٧٠، ورتبها فى اثنى عشر كتابًا ستظهر على النحو التالى:
- صفحة من تاريخ مصر: التاريخ المصرى عمومًا من توت عنخ آمون إلى الجبرتى وعبد الله النديم.
- من فيض الكريم: قضايا دينية من سيرة النبى إلى الاحتفالات المرتبطة برمضان وشعبان.
- مدرسة المسرح: المسرح والناس الذين عرفهم حقى فى المسرح، من أمثال صلاح الدين كامل وحسين رياض.
- هموم ثقافية: ويغضى كل أنواع المشكلات الثقافية مثل الأمية.
- الفراش الشاغر: هذه مجموعة من القصص القصيرة الباكرة، وتتضمن قصصًا أخرى كثيرة نشرت فى الصحف بعد ١٩٢٧ ولم تدخل فى مجموعات بعد.
- تراب الميرى: وهى مقالات تنتقد الحكومة، مثل الرشوة.
- عشق الكلمات: نقد أدبى، ولكنه يتناول بشكل خاص الجيل الشاب، والمشكلات التى يواجهونها فى نشر أعمالهم، وهناك أيضًا مقالات عن مشكلات اللغة والطباعة.
- من باب العشم: هناك مقالات تم جمعها من مجلة التعاون، التى ساهم فيها بمقالات تحت هذا العنوان، وهى مقالات تتعلق أساسًا بنقد الخرافات.

- فى السينما: أفلام، مصرية وأجنبية على السواء، وهناك عدد من المقالات عن المهرجانات الفرنسية والسوفيتية بالقاهرة، حيث عقد عدد من المهرجانات السينمائية السوفيتية فى عهد عبد الناصر.
- هذا الشعر: ويتناول شعراء مثل المتنبى وشوقى وغالب.
- فى محراب الفن: (موسيقى - تشكيل - عمارة) ويتضمن مقالات عن الأوبرا وعن البيتلز، كما يكتب عن زيارة فرقة الرقص التركية عام ١٩٦٩.
- كناسة الدكان: هذه ذكريات كما يشير العنوان، وهى مقالات تتضمن ذكريات من طفولته والوقت الذى قضاه فى جدة، وفيه كذلك مقالة تنتقد النظام الطبى.

الملحق رقم ٢

الترجمات

قام حقى بعدد من الترجمات بعدها جزءاً مهماً من إنتاجه الأدبى. وكثيراً ما ركز على أهمية الترجمات فى تحقيق الإحكام للغة^(١) الكاتب. كما أن الترجمة مهمة للتقدم؛ فلا سبيل إلى تطور الجيل الشاب إلا بفهم عميق للمبادئ التى تقف وراء ديناميات الحضارات الأخرى. والواقع أن حقى يستشهد بالطهطاوى بصفته مثالاً على قيمة الترجمة. فحين أرسل الطهطاوى فى بعثة إلى الغرب، لم يشعر هو ولا الذين أرسلوه بالتهدد من قبل هذه الحضارة الجديدة التى كان لديها الكثير لتعلمهم إياها. كانوا حريصين على الترجمة إلى العربية قدر الإمكان، لدرجة أنهم تمكنوا أن يدمجوا ما وجدوه من أشياء قيمة فى الغرب^(٢) ويضموها إلى ثقافتهم.

والأعمال التى ترجمها هى:

جوليز رومائيز: دكتور كنوك ١٩٦٠. ^(٣)

موريس ماتيرلينك: العصفور الأزرق ١٩٦٦. ^(٤)

ديزمووند ستىوارت: القاهرة ١٩٦٥. ^(٥)

إديت ساندرز: الأب الضليل ١٩٧٠. ^(٦)

(١) خطوات، ص ٢٣١.

(٢) كتب للمجتمع، أبريل ١٩٦٠، ص ٧-١١.

(٣) Knock, ou, le triomphe de la medicine, 1923.

(٤) L'Oiseau Bleu, 1909.

(٥) Cairo, 1965.

(٦) The Prodigal father, 1951.

- ميشيل سادوفينييه: البلاطة ١٩٧٢. (٧)
- ستيفان إريفايج: لاعب الشطرنج ١٩٧٣. (٨)
- توماس مان: تونيو كروجر ١٩٧٣. (٩)

(٧) ربما تكون هذه ترجمة لكتاب The Hatchet وهو ترجمة للأصل الرومانى Balatagul 1961 وهي مجموعة من الأعمال الممثلة ، السلسلة الأوروبية، لندن ١٩٦٥.

(٨) Schochnovelle, 1944.

(٩) Tonio Kroeger, 1903.

الملحق رقم ٣

مقدمات لأعمال كتاب آخرين

جاء كثير من الكتاب إلى حقى طلبًا للتشجيع، إن لم نقل طلبًا للاستلهم. وربما نعرف مقدار ما يدين به الكتاب الشبان من خلال عدد المقدمات التى كتبها لأعمالهم. وفيما يلى بعض الكتب التى قدم لها:

جين جيرودو: إكثرا، ترجمة محمود غلاب، ١٩٦٠.

محمود شعلاى: حكايات من شارعنا، ١٩٦٠.

عبد المنعم شلبى: معنى الابتسامة، ١٩٦٠.

محمد سالم: أستاذ فى الحارة، ١٩٦٠.

عيش وملح، مجموعة قصص قصيرة لخمسـة كتاب شبان، ١٩٦٠.

أحمد لطفى: الصبر طيب، ١٩٦٢.

محمد كمال الدين على يوسف: الأدب والمجتمع، ١٩٦٢.

حسن ذو الفقار صابر: يا نفس لا تراعى، ١٩٦٨.

جون إديسون: المسامر، ترجمة محمد توفيق مصطفى، ١٩٦٩.

إسماعيل ولى الدين: حمام الملاطيلى، ١٩٧٠.

القائمة البليوجرافية

BIBLIOGRAPHY

The Corpus

- "A Robber's Life," in *As-Siyasa al-Usbuiya* (10 Dec. 1926).
 "Abd at-Tawwab Effendi—The Jailer," in *As-Siyasa al-Usbuiya* (18 Feb. 1927).
Antar wa Juliat, Cairo, 1960.
 "As Though," in *Al-Masa* (25 Dec. 1967 and 22 Jan. 1968).
Dama fa ibtisama, Cairo, 1965.
Dima wa tin, Cairo, 1955.
Fajr al-qissa al-misriya, Cairo, 1975.
Al-farash ash-shaghir, see Appendix One.
Fi mihrab al-fann, see Appendix One.
Fi as-sinema, see Appendix One.
 "Filla, Mishmish, Lulu," in *Al-Fajr* (22 July 1926).
 "Hadha al-ghul," in *Al-Masa* (4 March 1968).
Hadha ash-shir, see Appendix One.
Haqiba fi yad musafir, Cairo, 1969.
 "Humorous Aspects of Egyptian Society in Jabarti's Day," in *Al-Balagh* (1 April 1930).
Humum thaqaifiya, see Appendix One.
Irony of the Flute (Sukhriyat an-nay), Introduction, Cairo, 1964.
Ishq al-kalimat, see Appendix One.
Itr al-ahbab, Cairo, 1971.
Khalliha ala Allah, Cairo, n.d. (Dar al-Katib al-Arabi li at-tibaa wa an-nashr, Cairo).
Khutuwat fi an-naqd, Cairo, n.d. (Maktabat Dar al-Uruba, Cairo).
 Kishk, Muhammad Jalal, *Sharaf al-mihna qissat as-sihafa wa ath-thaura*, Cairo, 1961, Appendix by Haqqi.
Kunasat ad-dukkhan, see Appendix One.
 "Maa an-nas," in *Al-Masa* (21 July 1969).

Madrasat al-masrah, see Appendix One.
Majalla, Cairo, May 1962-Oct. 1970.
Min bab al-ashm, see Appendix One.
Mir faid al-karim, see Appendix One.
Nas fi az-zill, Cairo, 1971.
Qindil Umm Hashim, Cairo, 1975.
Safha min tarikh Misr, see Appendix One.
Sahh an-naum, Cairo, 1976.
 "Sukhriyat an-nay," in *Kaukab ash-Sharq* (Feb. 1927).
Taala mai ila al-kunsir, Cairo, n.d. (Dar al-Katib al-Arabi li at-tibaa wa an-nashr, Cairo).
 "Taufiq al-Hakim Between Fear and Hope," in *Al-Hadith* (Feb. 1934).
 "The Vacant Bed" ("Al-Farash ash-shaghir"), in *Al-Katib* (April 1961).
Turab al-miri, see Appendix One.
Umm al-Awajiz, Cairo, 1955.
Unshuda li al-basata, Cairo, 1972.
Ya Lail ya Ain, Cairo, 1972.
 "Yuhka anna," in *Al-Balagh* (15 April 1930).

List of Cited Works

- Abbott, J.H., *In the Belly of the Beast, Letters from Prison*, New York, 1981.
 Abduh, Said, "A tabib wa jarrah am jazzar wa sharrah," in *Abu al-Haul* (Jan. 1923).
 Aflaq, M., *Choice of Texts from the Baath Party Founder's Thought*, Arab Socialist Party, 1977.
 Ali, A. Yusuf, *The Holy Quran Text, Translation and Commentary*, Beirut, 1965.
 Allen, Roger, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, New York, 1982.
 Ardalan, N. and L. Bakhtiar, *The Sense of Unity*, Chicago, 1974.
 Atiya, Naim, *Yahya Haqqi wa alamuhu al-qasasi*, Cairo, 1978.
 Awad, Luis, "Fann al-itbisam," in *Al-Ahram* (6 July 1962).
 Bahjat, Ahmad, "Yahya Haqqi wa al-jaiza," in *Al-Ahram* (July 1969).
 Barthes, Roland, "Criticism as Language," in D. Lodge, *20th Century Literary Criticism*, London, 1972.
 _____, *Critique et Vérité*, Paris, 1966.
 _____, "Drame, Poème, Roman," in *Théorie d'Ensemble*, Paris, 1968.
 _____, *Roland Barthes*, Paris, 1975.
 _____, "To Write: An Intransitive Verb?" in *The Structuralists from Marx to Levi-Strauss*, ed. R. and F. deGeorge, New York, 1972.

- Bergson, Henri L., *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. B. Cloudesley, and F. Rothwell, London, 1911.
- Berque, Jacques, *L'Egypte, Impérialisme et Révolution*, Paris, 1967.
- Blackman, Winifred, *The Fellahin of Upper Egypt*, London, 1927.
- Borges, Jorge Luis, *Other Inquisitions, 1937-1952*, trans. R.L.C. Simms, Texas, 1964.
- Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Geneva, 1972.
- Deleuze, G., and F. Guattari, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, 1975.
- Demolins, E.R., *Sirr taqaddum al-inkiliz as-saksuniyin*, trans. Fathi Zaghlul, Cairo, 1899.
- Dinnerstein, D., *The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise*, New York, 1976.
- Francis, Raymond, *Aspects de la littérature arabe contemporaine*, Cairo, 1960.
- Fuad, Nimat Ahmad, *An-Nil fi al-adab al-misri*, Cairo, 1962.
- _____, *Qimam adabiya*, Cairo, 1966.
- Ghanim, Fathi, *Al-Jabal*, Cairo, 1959.
- Grunebaum, G.E. von, *Modern Islam. The Search for Cultural Identity*, New York, 1964.
- Guillen, C., *Literature as System*, Princeton, 1971.
- Hafez, Sabry, "Nas fi az-zill wa qadiyat an-nathr al-arabi," in *Al-Adab* (Sept. 1971).
- Hakim, Taufiq al, *Fann al-adab*, Cairo, n.d.
- _____, *Yaumiyyat naib fi al-aryaf*, Cairo, 1938.
- Hauswirth, F., *Purdah: The Status of Indian Women*, London, 1932.
- Heidegger, Martin, "Der Feldweg," trans. A. Préau, *Questions III*, Paris, 1968.
- Hourani, Albert H., *Arabic Thought in the Liberal Age, 1798-1939*, London, 1970.
- Husain, Mustafa Ibrahim, *Yahya Haqqi mudbian wa naqidan*, Cairo, 1970.
- Husain, Taha, *Khisam wa naqd*, Beirut, 1963.
- _____, *Muadhdhabun fi al-ard*, Cairo, 1948.
- _____, *Naqd wa islah*, Beirut, 1960.
- Hussein, M.K., *City of Wrong*, trans. K. Cragg, Amsterdam, 1959.
- Ibrahim, Abd al-Hamid, "Yahya Haqqi wa faid al-karim," in *az-Zuhur* (April, 1973).
- Jad, Ali Bakr, "The Novel of Literary Merit in Egypt 1912-1971: A Literary Study with Some Emphasis on Technique," unpublished D. Phil. thesis, Oxford, 1974.

- Jayyusi, Salma Khadra, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*, Leiden, 1977.
- Jomier, J., "Deux extraits des souvenirs de M. Yahya Haqqi," in *Mélanges Institut Dominicain des Etudes Orientales* (Oct. 1960).
- Jung, C.G., "Psychology and Literature," in *20th Century Literary Criticism*, ed. D. Lodge, London, 1972.
- Khalid, Muhammad Khalid, *Min huna nabda*, Cairo, 1950.
- Khidr, Abbas, *Al-qissa al-qasira fi Misr mundhu nashatiha hatta 1930*, Cairo, 1966.
- Kingston, Maxine H., *The Woman Warrior*, New York, 1975.
- Kishk, Muhammad Jalal, *Sharaf al-mihna: qissat as-sihafa wa ath-thaura*, Cairo, 1961.
- Laroui, Abdallah, *La Crise des Intellectuels Arabes: Traditionalisme ou historicisme?*, Paris, 1974.
- Lashin, Mahmud Tahir, *Hawwa bila Adam*, Cairo, 1934.
- _____, *Sukhriyat an-nay*, Cairo, 1964.
- _____, *Yuhka anna*, Cairo, 1964.
- Loucel, Henri, "Signification du nombre et de la fréquence des racines quadriconsonantiques dans 'Ana ahya' de Layla Baalbaki," in *Studia Islamica*, XXXV, 1972.
- Mahmud, Hasan, "Jarima," in *As-Sufur* (17 April 1922).
- Masson, J.M., "Psychology of the Ascetic," in *Journal of Asian Studies*, XXXV (Aug. 1976).
- Mayo, E., *The Human Problems of an Industrial Civilization*, Cambridge (Massachusetts), 1933.
- Mazini, Abd al-Qadir al-, *Aud ala bad*, Cairo, 1943.
- Molé, M., *Les Mystiques Musulmans*, Paris, 1965.
- Monteil, Vincent, *Anthologie bilingue de la littérature arabe contemporaine*, Beirut, 1959.
- Muwailhi, Muhammad al-, *Hadith Isa ibn Hisham au fatra min az-zaman*, Cairo, 1964.
- Nassaj, Sayyid Hamid an-, *Dalil al-qissa al-misriya al-qasira: suhuf wa majmuat, 1910-1961*, Cairo, 1968.
- _____, *Tatawwur fann al-qissa al-qasira fi Misr, 1910-1933*, Cairo, 1968.
- Nietzsche, Friedrich, *Also Sprach Zarathustra*, Paris, 1969.
- Pritchett, V.S., *The Gentle Barbarian*, London, 1977.
- Proust, Marcel, *The Past Recaptured*, trans. F.A. Blossom, New York, 1932.
- Qasim, Abd al-Hakim, *Ayyam al-insan as-saba*, Cairo, 1969.
- Qutb, Sayyid, *Kutub wa shakhsiyat*, Cairo, 1946.

- Radhakrishnan, S.C., "The World's Unborn Soul," an inaugural lecture delivered before the University of Oxford, 1936.
- Rafii, Abd ar-Rahman, *Thaurat Sanat* 1919, Cairo, 1946.
- Reid, Ian, *The Short Story*, London, 1977.
- Reig, Daniel, "Le discours littéraire contemporain," in *Discours, écriture et société dans le monde islamique contemporain*, Colloquium A.A.E.I., Paris, Feb. 1977.
- Riad, Hassan, *L'Egypte Nassérienne*, Paris, 1964.
- Salih, Abbas, "Habib al-munkasirin wa al-bulaha wa al-masakin," in *Al-Jumhuriya* (7 April 1962).
- Salman, Magida, "Arab Women," in *Khamsin*, 6, 1978.
- Sartre, J.P., *L'Idiot de la Famille*, Vol. I, Paris, 1971.
- Sauvaget, J., *Introduction à l'Histoire de l'Orient Musulman*, ed. C. Cahen, Paris, 1961.
- Shafaqi, Muhammad Abdallah ash-, "Dama fa ibtisama," in *Al-Katib al-Arabi* (March, 1966).
- Sharuni, Yusuf ash, *Sabun shama fi hayat Yahya Haqqi*, Cairo, 1975.
- Shukri, Ghali, *Azmat al-jins fi al-qissa al-arabiya*, Beirut, 1962.
- Shusha, Faruq, "Maa al-udaba," in *Al-Adab* (July 1960).
- Sihrati, Mustafa Abd al-Latif as-, "Yahya Haqqi: al-insan wa al-fannan," in *Shahr* (May, 1961).
- Smith, W.C., *The Meaning and End of Religion*, New York, 1964.
- Todorov, Tzvetan, *Les Genres du Discours*, Paris, 1978.
- Ubaid, Isa, *Ihsan Hanim*, Cairo, 1964.
- Ubaid, Shihata, *Dars mulim*, Cairo, 1922.
- Vatikiotis, P.J., *The Egyptian Army in Politics*, Bloomington (Indiana), 1961.
- Vial, Charles, "Contributions à l'étude du roman et de la nouvelle en Egypte, des origines à 1960," in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 1967.
- _____, "Les idées de Yahya Haqqi Sur La Langue," in *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée*, 1973.
- _____, "Yahya Haqqi Humoriste," in *Annales Islamologiques*, Cairo, 1972.
- Waddy, C., *Women in Muslim History*, London, 1980.
- Wahby, Samir, "A Critical Evaluation of the Writings of Yahya Haqqi," unpublished M.A. thesis, A.U.C., Cairo, 1965.
- _____, "Al-bia wa tathiruha ala intaj Yahya Haqqi," in *Al-Katib* (Feb. 1965).
- Zaki, Abd al-Aziz Muhammad az-, "Yahya Haqqi baina al-misriya wa at-turkiya," in *Alam al-fikr*, vol. 9, 2, 1974.

المؤلف فى سطور:

ميريام كوك

أستاذة الألب العربى الحديث ومديرة قسم اللغات والآداب الآسيوية والأفريقية بجامعة ديوك بالولايات المتحدة الأمريكية. حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٠ من جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة. وقد ترجمت رواية يحيى حقى "صح النوم"، وصدرت بالإنجليزية عام ١٩٨٧. كتبت واشتركت فى تحرير دراسات عن كتابات النساء حول الحروب فى الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا والبلقان.

المترجم فى سطور:

خيرى دومة

أستاذ مساعد الألب الحديث بقسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة. حصل على درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٩٦ فى "تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة" ، وقام بترجمة مجموعة من الدراسات حول الأنواع الأدبية ، ظهرت فى كتاب بعنوان "القصة، الرواية ، المؤلف: دراسات فى نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة". وله بحوث فى الدوريات المصرية والعربية عن قضايا السرد العربى.

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز
الإشراف الفنى : حسن كامل

من الصعب وصف هذا العمل؛ فهو سيرة،
ونقد أدبي، وتاريخ.

هكذا تبدأ المؤلفة مقدمة كتابها ومعها كل
الحق؛ لا لأن كتابها كذلك فحسب، بل لأنها
تدرس كاتباً متعدد الطبقات والمراحل
والوجوه، كل طبقة وكل مرحلة وكل وجه فيه
يغرى بالبحث. وقيمة هذا الكتاب على ما فيه من
مشكلات أنه يكاد يكون الدراسة الوحيدة التي
تنظر في إنتاج يحيى حقي المتعدد وتراه كلا
واحدا يكشف عن رؤية مفكر وفنان مصرى كان
من طليعة كتاب القصة في القرن العشرين،
عاصر تطورها وحاول وضعها بمهارة الفنان
وحساسيته وبرؤية الناقد المفكر في سياق
التاريخ المصرى الحديث بكل صراعاته.

والتشريح الذى تحاول المؤلفة ممارسته يبدأ
من نبذة بيوجرافية لينتهى إلى طبقات اللغة
ودرجات الفكاهة وتقنيات السرد فى عمل يحيى
حقي، مروراً برؤيته للإنسان والدين والمرأة
ومصر. كل هذا فى سياق الفكر المصرى
الحديث الذى انشغل ولا يزال بقضية العلاقة مع
الغرب. وقد وقفت المؤلفة فى كل مراحل
التشريح عند تعددية حقي الكاتب الدبلوماسى
الناقد المهتم بالأدب وأنواعه المختلفة، بالفن
التشكيلى والموسيقى والعمارة والفنون الشعبية
... إلخ

Bibliotheca Alexandrina



0751020